DIE PHYSIOLOGIE DES SCHÖNEN

S. A. Byk




Digitized by Google

Die

PHYSIOLOGIE

des

SCHÖNEN.

Von

S. A. Byk.

Leipzig.
Verlag von Moritz Schäfer.
1878.

Vorwort.

Gegenwärtiges Buch ist die Frucht ernsten Nachdenkens und mehrjähriger Beobachtung der Natur. Die Bearbeitung desselben fällt in die Zeit zwischen der Vollendung des ersten und der Inangriffnahme des zweiten Theiles meiner „Vorsokratischen Philosophie der Griechen". Der Bücherüberdruss, der sich damals in Folge des andauernden Quellenstudiums meiner bemächtigte, erweckte in mir das Verlangen zur Natur zurückzukehren und in unmittelbare Beziehung mit dem Leben ohne Vermittelung irgend einer vorgefassten Meinung oder Autorität zu treten. Dies war mir um so leichter, da ich in der glücklichen Lage bin, weder ein eigenes metaphysisches System zu besitzen, noch einem ausschliesslich anzuhängen. So sehr ich dieses in Hinsicht meines Vergnügens an der Arbeit bedauern muss, so habe ich doch dadurch den Vortheil gewonnen, dass ich mir die Klarheit des Gedankens wahren und mein Urtheil von jedem fremden Einfluss fern halten konnte. Diese ungetrübte Freiheit würde ich mir beim Besitze eines fertigen metaphysischen Systems schwerlich bewahrt haben. Der Zauber des Bewusstseins der Machtvollkommenheit ist zusehr bestrickend, um dem Versuche widerstehen zu können, die ganze Natur unter einen Hut zu bringen und sich nicht manche Unbequemlichkeiten gefallen zu lassen, um das süsse Gefühl des Beherrschens zu geniessen. In diesen Fehler sind viele unserer hervorragendsten Geister verfallen. Besonders in letzter Zeit ist es Mode geworden, alle Theile der Philosophie nur als Bausteine eines einheitlichen Ganzen zu betrachten, dessen Ausbau nach der Beschaffenheit des ihm zu Grunde gelegten metaphysischen Systems zu geschehen hat und auch gut oder übel nach Möglichkeit bewerkstelligt wird. Nicht nur die Ethik, auch die Physik und die Aesthetik, ja selbst die Geschichte der Philosophie müssen es sich

gefallen lassen, in eine fertige Form gebracht und nach dem Maasse des für sie bereitgehaltenen Prokrustesbettes zugestutzt zu werden. Die Folge davon ist eine gewisse Inconsequenz, ein gewisser Zwang, deren die grössten Geister sich schuldig gemacht haben. Wo die Thatsachen nicht erklärt werden können, da werden sie für die Erklärung zurechtgelegt, durch andere unbewiesene ergänzt, um mit der Erklärung nicht in Widerspruch zu gerathen oder in sie hineinzupassen. Das metaphysische Prinzip ist der allgemeine Behälter, in den alles hineingehen muss. Ja, selbst Kant ist von diesem Vorwurf nicht freizusprechen. Auch diesem grossen Denker ist es nicht gelungen, alle Thatsachen der Erscheinungswelt aus seinem metaphysischen Formalismus abzuleiten und seine Erklärung der Lust am dynamisch Erhabenen aus dem Bewusstsein der eigenen Unendlichkeit ist nicht die einzige Willkürlichkeit, der er sich schuldig gemacht hat, um die Allgemeingiltigkeit seines metaphysischen Prinzipes durchzuführen. Auch den Exactikern ging es nicht besser. Die Sinnlosigkeit ihres metaphysischen Principes bewahrte sie nicht davor, es auch da anzuwenden, wo menschlicher Verstand und menschliches Gemüth die Hauptfactoren bilden. Nicht nur die sinnreichen Naturbildungen, auch die kunstvollen Schöpfungen des menschlichen Gemüthes wurden von ihnen in das Bereich des „Kampfs ums Dasein“ gezogen[1], auch für die ästhetischen Thatsachen musste der Darwinismus eine Erklärung abgeben, die Sinnlosigkeit musste einen Sinn, eine bestimmte Logik haben. Wie dort sucht auch hier der Verstand das von ihm aufgestellte metaphysische Prinzip zu allgemeiner

[1]) Ich will diese Gelegenheit nicht unbenutzt lassen, die Erfindung des Kampfes um's Dasein, dic jetzt allgemein Darwin zugeschrieben wird, für Empedokles in Anspruch zu nehmen, dem Aristoteles diesen Ausspruch vindicirt, wie aus folgender Stelle zu ersehen ist. Ἐμπεδοκλῆς οὐκ ὀρθῶς εἴρηκε λέγων, ὑπάρχειν πολλὰ τοῖς ζώοις διὰ τὸ συμβῆναι οὕτως ἐν τῇ γενέσει. οἷον καὶ ῥάχιν τοιαύτην ἔχειν ὅτι στραφέντος κατεαγῆναι συνέβη· (de part. anim. p. 737e). Ueberhaupt hat die Ableitung der Vernünftigkeit des Vorhandcnen aus der Nothwendigkeit der Bedingungen seines Bestandes Empedokles zu ihrem Urheber, wofür uns ebenfalls folgende Stelle das Aristoteles Zeugniss abgiebt. ὅπου μὲν οὖν ἅπαντα συνέβη ὥσπερ κἂν εἰ ἕνεκά του ἐγίνετο, ταῦτα μὲν ἐσώθη ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου συστάντα ἐπιτηδείως· ὅσα δὲ μὴ οὕτως, ἀπώλετο καὶ ἀπόλλυται, καθάπερ Ἐμπεδοκλῆς λέγει τὰ βουγενῆ ἀνδρόπρωρα. Phys. II. 8, 33. Siehe Vorsokratische Philosophie der Griechen von S. A. Byk I., p. 169/73.

Geltung zu bringen und selbst in der Sinnlosigkeit sich selbst zu zeigen.

Woher diese Eigenthümlichkeit des menschlichen Geistes herrührt, ist es wirklich Herrschsucht, ist es geckenhafte Selbstverliebtheit oder das Sehnen nach einer idealen Welt, wo der Widerspruch überwunden ist und alles in harmonischer Uebereinstimmung sich befindet, was ihn antreibt immer von Neuem den Versuch zu wagen, seinem absoluten metaphysischen Prinzipe alle Gebiete der Erscheinung unterzuordnen und sie zu Gebilden einer einzigen Idee zu machen? Darüber Aufschluss zu geben bin ich ausser Stande. Was es aber auch sein mag, so ist es nicht zu leugnen, das ihr Einfluss für die Wahrheit kein heilsamer war. Schon die Pythagoreer versuchten nach dem Zeugniss des Aristoteles [1]) der Wirklichkeit ihrem metaphysischen Prinzipe zu Liebe Zwang anzuthun, die Eleaten ihr jedes Sein abzusprechen und die Megariker ihr Bestehen zu läugnen. Dieser Kampf des menschlichen Willens und Hoffens gegen die widerspenstige, steife Wirklichkeit, die seinen Wünschen sich nicht immer anbequemen will, dauerte auch später fort und wird auch noch solange dauern, bis die Metaphysik auf ein einheitliches Princip verzichten und die Wissenschaft das Vorhandensein vieler Elementarprinzipe zugestehen wird. In der Physik hat sie es bereits gethan. Das Stehenbleiben vor einem Elemente, an dem alle ihre Auflösungsversuche scheiterten, nöthigte ihr dieses Zugeständniss ab. In den andern Gebieten des Wissens aber, wo sie noch immer auszugleichen und zu vereinen hofft, zögert sie noch immer es zu thun. Ungeachtet ihres öftern Schiffbruches kann sich die Wissenschaft doch nicht dazu entschliessen, die von ihr geträumte Einheit aufzugeben. Wie die Idealisten suchen auch die Darwinisten ihre Naturforschung durch Speculation zu ergänzen und die von ihnen gemachten Beobachtungen auch auf anderen Gebieten zu allgemeinen Gesetzen zu erheben. Aber am Ende wird sie sich doch dazu entschliessen müssen, ihre prinzipielle Einheit aufzugeben, um es zu ermöglichen einst vielleicht zu einem einheitlichen Prinzipe zu gelangen. Der Weg dazu ist der analytische und ist schon von Kant betreten worden, der aber dabei von einem bestimmten metaphysischen Gedanken, den er mitbrachte und dessen Allgemeingiltigkeit er durch die Analysis beweisen wollte,

[1]) Arist. Metaph. II., 5, 4/6.

beeinflusst wurde. Um dieses subjective Interesse fern zu halten, giebt es nur ein Mittel: den entgegengesetzten Weg zu wandeln. Anstatt von der Metaphysik müssen wir von den andern Gebieten der Philosophie ausgehen und in der Metaphysik nur das Gefundene verzeichnen ohne dabei unsere Wünsche und Hoffnungen in Betracht zu ziehen und durch den innern Drang nach Einheit uns verführen zu lassen, um jeden Preis eine Einheit finden zu wollen. Möglich ist es ja, dass wir sie bei der Zusammenstellung der Resultate, die wir in den verschiedenen Gebieten des Wissens gewonnen haben, sogleich finden, möglich dass wir sie später nach einer fortgesetzten Analysis entdecken werden, aber diese Einheit muss uns als Resultat früherer Forschungen entgegentreten, nicht in sie hinein gelegt werden. Solange dies noch nicht geschehen ist, müssen wir uns wie in der Physik mit mehreren Elementen begnügen, in der Erwartung dass es uns einst gelingen wird das Urelement zu finden. Nur von der physiologischen Chemie des Geistes allein kann die Wissenschaft die Lösung des sich gestellten Problems erwarten.

Leipzig im März 1878.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung.

Jeder unserer bewussten Wahrnehmungen geht eine sinnliche Empfindung voraus, welche die Aufmerksamkeit unseres inneren Sinnes auf sie lenkt, sein Bewusstsein wachruft und ihn fähig macht sich der Vorstellung des wahrgenommenen Gegenstandes bewusst zu werden. Ohne eine vorausgegangene Empfindung gehen nicht nur die äussern Erscheinungen unbemerkt an uns vorüber, selbst unsere innern Zustände werden von uns nicht wahrgenommen, wir haben kein Bewusstsein von ihnen, wie wir es oft an Zerstreuten beobachten können, dass sie sich ihrer Gedanken nicht bewusst sind und auch die uns minder lebhaft afficirenden Traumbilder lassen keine Erinnerung in unserm Bewusstsein zurück, weil die schwache Anregung unserer Empfindung unvermögend war, unsere Aufmerksamkeit auf sie wachzurufen. Diese nicht wahrgenommenen, innern Vorstellungen verhalten sich zu unserm innern Sinn ebenso, wie die äussern von uns gar nicht oder nicht mit Bewusstsein wahrgenommenen Gegenstände. Wie diese haben auch jene ein Dasein für sich, aber sie sind keine Gegenstände unseres Wahrnehmens.

Hingegen können dunkle äussere, wie auch innere Erscheinungen von uns mit Bewusstsein wahrgenommen werden. Die Deutlichkeit der Vorstellung bildet keinen Unterschied im Bewusstsein des Wahrnehmens, sondern nur in dem Bewusstwerden des wahrgenommenen Gegenstandes, das Bewusstsein des Wahrnehmens selbst aber bleibt bei allen Wahrnehmungen sich gleich. Auch bei der undeutlichsten Vorstellung sind wir uns des Actes des Wahrnehmens selbst nicht mit minderer Deutlichkeit bewusst, als bei der deutlichsten. Die Empfindung des Wahrnehmens allein, nicht das Bewusstsein des Inhalts des Wahrgenommenen macht die Wahrnehmung zu einer bewussten.

Nicht aber zu einer ästhetischen. . Wiewohl auch die ästhetische Wahrnehmung, ebenso wie jede andere einerseits eine vorhergegangene Empfindung des Wahrnehmens erfordert, andererseits wiederum von der Deutlichkeit der Vorstellung des wahrgenommenen Gegenstandes unabhängig ist, so ist doch nicht jede gemeine Wahrnehmung eine ästhetische. Wenn auch die Wahrnehmung einer schönen Gestalt oder einer innern harmonischen, selbst verschwommenen Stimmung eine ästhetische ist, so ist doch die eines blos nützlichen Gegenstandes oder einer gewöhnlichen undeutlichen Fernsicht, keine ästhetische, sondern nur eine gemeine Wahrnehmung.

Zu einer ästhetischen wird die Wahrnehmung erst durch die der Vorstellung folgende Empfindung der Lust oder Unlust. In der gemeinen Wahrnehmung ist die Empfindung eine Bedingung des Wahrnehmens, in der ästhetischen auch eine Folge des Wahrgenommenen, jene setzt nur eine allgemeine abstracte Fähigkeit des Gegenstandes, wahrgenommen werden zu können, voraus, diese erfordert auch bestimmte concrete Eigenschaften. Jede ästhetische Wahrnehmung ist daher früher eine gemeine und nur die Fähigkeit, als Vorstellung eine Empfindung hervorzurufen, macht sie zu einer ästhetischen. Eine Wahrnehmung, die als Vorstellung nicht im Stande ist, eine Empfindung zu erregen, bleibt eine gemeine Wahrnehmung.

Ebenso sind die Wahrnehmungen, die gar keine Vorstellungen hervorrufen und sich nur auf das Bewusstsein des Empfindens beschränken, nur gemeine Wahrnehmungen, die nur dann zu ästhetischen werden können, wenn sich das Bewusstsein des Empfindens in das der Empfindung verwandelt. So ist das Empfinden des Schmerzes oder der Freude eine gemeine Wahrnehmung, die Wahrnehmung der Empfindung des Schmerzes oder der Freude als Gemüthszustände aber eine ästhetische, dort haben wir nur das Bewusstsein des Empfindens, hier auch eine wenngleich nur dunkle Vorstellung einer bestimmten Empfindung, die in uns die Empfindung des Wohlgefallens oder Missfallens hervorruft.

Ein gleiches gilt auch von Wahrnehmungen, welche Vorstellungen hervorrufen, die blos unser Begehrungsvermögen afficiren, wie die des Nützlichen, Reizenden, Furchterregenden oder

Schreckhaften. Hier folgt zwar dem Bewusstsein des Wahrnehmens auch eine vom wahrgenommenen Gegenstande hervorgerufene innere Empfindung, aber diese Empfindung gilt nicht dem Gegenstande selbst, sondern nur unserem Verhältnisse zu demselben, wir empfinden nur den Wunsch ihn zu besitzen oder loszuwerden, nicht aber die Lust, die uns die Vorstellung des Gegenstandes selbst einflösst. Ja selbst in ihrem Vorhandensein, wie bei zu Zimmerverzierungen begehrten Kunstwerken, ist sie hier nur ein Beweggrund des Begehrens, welches ebenso aus reinen Nützlichkeitsgründen, als in Folge ästhetischer Empfindung entstehen kann, da auch die ästhetische Empfindung nur von dem Gesichtspunkte ihrer Beziehung zu uns, unser Begehrungsvermögen zu afficiren im Stande ist, was bei der theoretischen Geistesthätigkeit ebenfalls der Fall ist. Denn wie sehr auch hier die klare Vorstellung des Gegenstandes uns Vergnügen gewährt, so ist doch unsere Lernbegierde kein Wohlgefallen am Gegenstande der Vorstellung selbst, sondern nur an dessen Beziehung zu unserem Wissensdrange, der Gegenstand selbst bleibt uns hier gleichgiltig, derselbe Gegenstand, der uns wenn er unsere Wissbegierde befriedigt Vergnügen gewährt, verursacht uns Unlust, wenn er unserer Forschung unzugänglich ist. Das Verhältniss ist nicht nur derInbegriff der Verstandesthätigkeit, die sich auf die Bestimmung der Beziehungen der Gegenstände zu einander beschränkt, es ist auch ihre Seele, ihre innere Lebenskraft. Der Verstand ist nur die Gedankengestalt des Begehrungsvermögens, die sich von ihrem dunklen Naturgrund noch nicht abgelöst hat, von dem sie noch immer ihre Lebenskraft erhält.

Hingegen sind Vernunftideen Gegenstände ästhetischer Wahrnehmung. Schon ihre Wahrnehmung durch unseren innern Sinn allein erregt unser Wohlgefallen, selbst wenn wir sie nicht in Beziehung zu uns bringen. Der Gedanke eines Gottes, einer ewigen Güte oder einer unendlichen Weisheit gefiele uns selbst dann, wenn wir auch nichts von ihnen zu erwarten hätten, sie sind zwar aus der innern Nothwendigkeit unseres Denkvermögens, die manigfaltigen Erfahrungen unter eine Einheit zu bringen, entstanden, aber nichtsdestoweniger gilt unser Wohlgefallen an ihnen nicht der Befriedigung unseres subjectiven Denkvermögens, sondern ihnen selbst, sie sind uns

nicht wie die Producte des Verstandes gleichgiltig, sondern erregen, nachdem sie bereits aus dem Stadium des Werdens hinausgekommen und zu innern Verstellungen geworden sind, selbst unser Wohlgefallen oder Missfallen. Während die Verstandesvorstellungen durch ihre Deutlichkeit oder Undeutlichkeit allein uns Vergnüngen oder Missvergnügen gewähren, erregen die Vernunftideen nur durch ihren Inhalt unser Wohlgefallen oder Missfallen, es ist nicht genug, dass sie dem Bedürfnisse unseres Denkvermögens entsprechen, sie müssen auch für sich allein eine bestimmte Qualität besitzen, die sie fähig macht unser Wohlgefallen oder Missfallen zu erregen. Die Vorstellung eines ungerechten, launischen Gottes würde uns auch dann nicht gefallen, selbst wenn wir in ihr die absolute Einheit aller möglichen Erfahrungen erblickten. Ebensowenig wie unser leibliches Wohl dazu beitragen kann uns eine Vernunftidee wohlgefällig zu machen und wir an der Vorstellung eines ungerechten Gottes kein Gefallen haben können, selbst wenn wir unsern Vortheil dabei finden, kann auch die Befriedigung unseres Denkvermögens unsere ästhetische Empfindung bestechen und uns an einer an sich unschönen Vernunftidee Wohlgefallen finden lassen. Sobald die Vernunftidee zur Vorstellung geworden ist, hat sie sich vom Naturboden abgelöst und eine besondere Existenz gewonnen, die allein für sich, ohne Ansehung ihres Verhältnisses zu uns, in uns eine Empfindung des Wohlgefallens oder Missfallens hervorruft.

Diese Verselbstständigung der Vorstellung ist die Bedingung aller ästhetischen Wahrnehmungen. Die Empfindung, die ihr folgt muss ihr selbst, nicht ihrem Verhältnisse zu uns gelten, sie darf nicht durch die Einwirkung des Wahrnehmens auf uns oder das Verhältniss des wahrgenommenen Gegenstandes zu uns, sondern nur allein durch die Vorstellung der wahrgenommenen innern oder äussern Erscheinung hervorgerufen werden.

Nicht alle Sinne sind daher geeignet uns ästhetische Wahrnehmungen zuzuführen. Diejenigen die, wie der Geruch und der Geschmack, über das Stadium des Empfindens nicht hinausgehen können, siud unvermögend ästhetische Wahrnehmungen zu vermitteln. Nur in symbolischer Andeutung können sie eine ästhetische Wahrnehmung wachrufen, wie Frucht- und

Jagdstücke in uns die Vorstellung der Zufriedenheit des Gemüthes hervorbringen, sie selbst aber sind nicht im Stande sich über das Niveau des blossen Empfindens zu erheben. Selbst der Vorstellung der harmonischen Uebereinstimmung der manigfaltigen Gerüche und Speisen liegt die Idee der Anregung der Empfindungsorgane zu Grunde, welche selbst ihrem abstracten Begriff, als Geruch und Geschmack, anhaftet, der nur die Abstraction des Empfindens, nicht die einer Empfindung ist.

Aus dieser völligen Begriffslosigkeit und Identität mit dem Empfinden gehen zwar die Wahrnehmungen des Tastgefühls heraus. Wir können schon durch den Tastsinn Vorstellungen von äusseren Gegenständen erlangen, denen das Empfundenwerden nur zufällig ist. Aber diese Vorstellungen sind unvermögend in uns eine Empfindung hervorzurufen, die nur ihnen allein, nicht unserem Verhältnisse zu ihnen gilt. Ungeachtet seiner Fähigkeit zu gestalten ist daher der Tastsinn doch nicht im Stande ästhetische Wahrnehmungen zu vermitteln. Die durch ihn erhaltenen Vorstellungen haben sich zwar gegenüber dem Begriff des Empfindens verselbstständigt, dafür aber sind sie ihrerseits auch nicht im Stande eine Empfindung, die ihnen allein gelten soll, hervorzubringen. Bei all der Deutlichkeit der Vorstellung, die wir uns von der Gestalt des von uns betasteten Gegenstandes machen, kann sie doch keine Empfindung des Wohlgefallens in uns erregen, welche der Vorstellung selbst nicht ihrem Verhältnisse zu uns gelten soll. Unsere Sinnlichkeit ist hier von der blossen Fähigkeit zu empfinden zur Vermittlung von Vorstellungen fortgeschritten, dabei ist sie aber stehen geblieben, die Vorstellung kann keine weitere Empfindung hervorbringen und ist in Folge dessen unvermögend sich zu einer ästhetischen Wahrnehmung zu gestalten. Die einzige Art ästhetische Wahrnehmungen zu vermitteln ist beim Tastsinn die bildliche. Wir empfinden bei dem Wahrnehmen des Sanften und Rauhen ein Gefühl des Wohlgefallens oder Missfallens, nicht nur an der Empfindung, sondern auch an der Vorstellung dieser Eigenschaften. Dieses geschieht aber nur deswegen, weil wir diese sinnlichen Empfindungen mit bestimmten Vorstellungen gewisser ihnen ensprechender, geistiger Zustände in Beziehung bringen, denen allein, nicht

unserer sinnlichen Empfindung, unser Wohlgefallen oder Missfallen gilt. Das Empfinden selbst ruft hier zwar ein Gefühl des Wohlgefallens oder Missfallens an bestimmten Eigenschaften hervor, aber dies geschieht nur durch die Vermittlung einer ihm selbst fremden Vorstellung, es selbst kann dieses Mittelglied, welches es mit der Empfindung des Wohlgefallens oder Missfallens verbindet, nicht hervorbringen und kann deswegen zu keiner ästhetischen Wahrnehmung werden. Wie beim Betasten der Gestalt macht auch hier unsere Sinnlichkeit den Versuch zur ästhetischen Wahrnehmung fortzuschreiten, aber wie sie dort bis zur Empfindung des Wohlgefallens oder Missfallens nicht vordringen kann, so ist sie hier unvermögend die Vorstellung, welche beide Empfindungen vermittelt, hervorzubringen und kann deswegen zu keiner ästhetischen Wahrnehmung gelangen.

Dies geschieht erst bei den Wahrnehmungen, die uns mittelst des Gesichts- oder Gehörsinnes zugeführt werden. Nur diese allein sind im Stande Eindrücke von Aussen zu empfangen, die in uns Vorstellungen hervorrufen, welche unsere Empfindung des Wohlgefallens oder Missfallens rege machen, die andern Sinne können nur entweder das Empfinden ohne eine darauf folgende Vorstellung, oder die Vorstellung ohne die darauf folgende Empfindung vermitteln. Die ästhetische Wahrnehmung beschränkt sich deswegen auf diese beiden Sinne, in denen sich das Empfinden und das Vorstellen von ihrem Naturgrunde abgelöst haben und zu selbstständigen, von uns unabhängigen Existenzen geworden sind, indem das Empfinden des Geruch- und Geschmacksinns in der Musik zur Empfindung und das Vorstellen des Tastsinns im angeschauten Bilde zur Vorstellung sich herausgebildet hat. Der Gehör- und Gesichtsinn sind die vergeistigten höher ausgebildeten Formen der niederen Sinne, jener die des Geruches und Geschmackes, dieser die des Tastsinns.

Darnach ist auch das Gebiet der ästhetischen Wahrnehmungen, die uns durch diese Sinne zugeführt werden, zu bestimmen.

Als höhere geistige Formen der Wahrnehmungen des Tastsinns gehören die Vorstellungen, die uns durch das Auge zugeführt werden, dem Bereiche der äussern objectiven Natur an. Selbst die innern Zustände werden nur in ihrer äussern Form von

ihm wahrgenommen, die allein ihm den Weg zum Innern bahnt. Wie die Geisterwelt, muss die innere Empfindung eine äussere Gestalt annehmen, zu einer festen Masse sich verdichten, wenn sie vom Auge wahrgenommen werden soll. Aber auch dann wird sie nicht als Empfindung, sondern nur als die Gestalt derselben vom Auge wahrgenommen, das Moment der Empfindung ist den durch das Auge uns zugeführten ästhetischen Wahrnehmungen ebenso wie das des Reizes nur zufällig und trägt oft wie dieses dazu bei, die reine ästhetische Wahrnehmung durch das Bestechen unseres Gemüthes zu trüben. Die reine ästhetische Wahrnehmung durch das Auge beschränkt sich daher blos auf die Zeichnung, sie ist die zu einer ästhetischen Wahrnehmung fortgeschrittene gemeine Wahrnehmung des nur die äussern Umrisse der Gestalt bestimmenden Tastsinns.

Hingegen weist die niederere Form, aus der der Gehörsinn sich herausgebildet hat, ihm das Gebiet der innern Vorgänge an. Die ästhetischen Wahrnehmungen, die uns durch diesen Sinn zugeführt werden, sind die zu Ideen gewordenen Empfindungen. Er ist daher der Vermittler unseres Gefühlslebens, indem er das zu einer seienden Empfindung gewordene Empfinden uns zuführt. Die ästhetischen Wahrnehmungen des Gehöres sind die Erfahrungssätze des Empfindens.

Zu diesen Erfahrungssätzen des Empfindens gehört auch der Geschmack. Auch er setzt sich aus dem vereinzelten Empfinden des Wohlgefallens am Schönen oder Missfallens am Hässlichen zusammen. Der Geschmack ist der absolute ästhetische Erfahrungssatz, die Seele, das Ich des manigfaltigen ästhetischen Empfindens, das er zu einer Einheit verbindet. Das Empfinden des Wohlgefallens verdichtet sich in ihm zu einer beständigen seienden Empfindung, die Fähigkeit des niedrigsinnlichen Geschmackes zu empfinden, zu einer feststehenden Empfindungsform.

Die ästhetische Empfindung unterscheidet sich daher vom Geschmacke dadurch, dass jene das Wohlgefallen an einer mittelst des Empfindens uns zugeführten Vorstellung, dieser aber die dunkle Vorstellung unseres Wohlgefallens oder Missfallens ist, die ästhetische Empfindung ist in ihm zu einer Vorstellung geworden und hat damit ihre Verselbstständigung

gegenüber dem wahrnehmenden Subjecte erlangt. Der Geschmack ist die zu einer Vorstellung gewordene ästhetische Empfindung.

Mit der Lehre vom Geschmacke beschäftigt sich die Aesthetik. Um dies aber mit Erfolg thun zu können, muss sie auf die ästhetischen Wahrnehmungen zurückgehen. Der Geschmack selbst, als die Einheitsidee aller ästhetischen Wahrnehmungen, kann für sich selbst nicht wissenschaftlich behandelt werden. Er verhält sich zu den ästhetischen Wahrnehmungen, wie die Seele zu den subjectiven innern Vorgängen, sie bilden seinen Inhalt, das bunte Formenspiel seiner an sich abstracten Einheit, das allein von der Wissenschaft erfasst werden kann.

Wie sehr daher auch die Methoden, nach denen die Lehre vom Geschmacke behandelt wurde, von einander verschieden sind, so stimmen sie doch alle darin überein, dass sie die ästhetischen Wahrnehmungen zu ihrem Gegenstande haben und unterscheiden sich nur von einander durch die einer jeden eigenthümlichen Behandlungsweise, die je nach den verschiedenen inne gehabten Gesichtspuncten, eine reale, historische, ethnographische, pragmatische, somatiko- oder psychiko-pathologische, psychologische oder methaphysische ist.

Die reale Behandlungsweise der Aesthetik beschränkt sich auf das blosse Zusammentragen von Thatsachen unseres ästhetischen Wohlgefallens ohne eine Erklärung ihres Entstehens, ihres Wesens oder Zusammenhanges zu versuchen, die einzelnen Thatsachen werden nach dem äussern Verhältnisse ihrer zufälligen Benennungen oder ihres Zusammenseins in einer Gattung geordnet und erhalten entweder eine lexikalische oder empirische Form.

In der lexikalischen Form verharren die einzelnen ästhetischen Thatsachen noch in ihrer Vereinzelung, ihre Beziehung zu einander ist eine zufällige, wechselvolle, die mit ihnen selbst in gar keiner Verbindung steht. Sie hat daher keine allgemeine Giltigkeit und richtet sich nach der den ästhetischen Thatsachen selbst indifferenten Benennung derselben, in Folge dessen ihre Gruppirung mit jedem Wechsel der Sprache eine andere wird. Der Inhalt selbst ist hier noch ganz formlos und kann wie die gestaltlose Masse in jede Form gebracht werden.

Eine bestimmtere Form erhält derselbe in der empirischen

Behandlungsweise der Aesthetik. Hier werden die ästhetischen Thatsachen nach Maassgabe ihres Beisammenseins in einer ästhetischen Form geordnet, ihr Verhältniss zu einander ist zwar noch ein äusserliches, aber nichtsdestoweniger ein allgemeingiltiges, ihre Beziehung zwar noch keine innige, ungeachtet ihres Beisammenseins verharren sie noch in ihrer Vereinzelung, dafür aber ist ihr Nebeneinander ein Gegebenes, objectiv Feststehendes. Diese Behandlungsweise der Aesthetik ist die Wiedergabe einer objectiven, viele manigfaltige ästhetische Thatsachen in sich vereinigenden Gestalt, die Naturgeschichte der ästhetischen Formen.

In Folge dieser gewonnenen objectiven Gestalt treten die ästhetischen Thatsachen in das Stadium der Krystallisation. War ihr Beisammensein früher ein unbeständiges, von äusserlichen Zufälligkeiten abhängiges, so ist es jetzt ein feststehendes, die amorphe Masse hat sich zu bestimmten festen Krystallen gestaltet. Aber diesen krystallisirten Formen fehlt noch der Geist, das Verhältniss der ästhetischen Thatsachen zu einander ist noch ein äusserliches, formales, kein innerliches, in einer ihnen gemeinsamen Eigenschaft begründetes.

Zu diesem wird es erst in der pragmatischen Behandlungsweise der Aesthetik. Hier treten die ästhetischen Thatsachen in innige Beziehung zu einander, sie haben alle einen gemeinschaftlichen Zweck, eine sie alle umfassende geistige Einheit. Aus ihrer todten Starrheit herausgehend sind sie lebendig geworden, sie haben einen sie bewegenden Geist bekommen. Aber dieser Geist ist nur noch der der blossen Verständigkeit, er bewegt sie, aber er durchdringt sie nicht und giebt daher keinen Aufschluss über ihre innere Natur, er ist nur der Geist des Zweckes, nicht ihr innerer, sie belebender Geist, ihre Seele, ihr Wesen.

Ist nun die empirische Form die formale, so ist die pragmatische die mechanische Behandlungsweise der Aesthetik. Die einzelnen ästhetischen Thatsachen werden zwar nach einem ihnen allen gemeinsamen Zweck geordnet, aber sie werden von ihm nicht zu einer Einheit verschmolzen, sondern nur zusammengehalten, sie verhalten sich zu dem sie alle umfassenden Geiste wie fremde sich von ihm unterscheidende objective Existenzen,

deren Gemeinsamkeit nur eine Folge seines äussern Druckes ist, sie sind noch nur in ihrer Eigenschaft als Mittel, die der Geist zu einem ausserhalb ihnen stehenden Zweck gebraucht, nicht als Gestalten des Geistes selbst betrachtet.

Den Versuch sie als Formen des Geistes selbst darzustellen macht die Wissenschaft erst in der ethnographischen und historischen Behandlungsweise der Aesthetik. Erst hier werden die ästhetischen Thatsachen als Erscheinungen des Geistes, als Ergebnisse einer bestimmten Culturepoche dargestellt. Sie werden deswegen auch mit andern Culturmomenten in das Verhältniss der Causalität gebracht und ihre Wechselwirkung aufeinander besonders hervorgehoben.

Dadurch ist zweierlei gewonnen. Erstens ist statt der ästhetischen Form, die in der empirischen Behandlungsweise der Aesthetik das Band der einzelnen ästhetischen Thatsachen bildet, der menschliche Geist zu ihrem Ausgangs- und Vereinigungspunct geworden und zweitens ward dadurch ein Maassstab für den Werth und die Berechtigung des Geschmackes gewonnen, indem man die jedesmalige Geschmacksrichtung mit den andern sie begleitenden, gleichzeitigen Culturmomenten vergleichen, aus der Qualität derselben auf den höheren oder niederen Werth der Geschmacksrichtung schliessen und das Resultat dieses Schlusses sogar zur Evidenz erheben kann, wenn es den Nachweis zu liefern gelingt, dass bei bestimmten Culturstufen jedesmal sich dieselbe Geschmaksrichtung findet. Sowohl die empirische als die pragmatische Behandlungsweise der Aesthetik hat nur die ästhetischen Thatsachen des Geschmackes zu ihrem Inhalte ohne uns in den Stand zu setzen selbst beurtheilen zu können, welche Geschmacksrichtung ein Recht hat als die vollendetere zu gelten, hier aber bekommen wir den Maassstab in die Hand selbst zu beurtheilen, welcher Geschmack der richtigere und vollendetere ist.

Aber bei alledem bleiben doch auch hier noch die ästhetischen Thatsachen für uns verschlossene Existenzen. Wir können zwar ihre verschiedenen Phasen unterscheiden und ihre Entwicklungsstufen bezeichnen, allein auch hier sind wir nicht über die Empirie hinausgekommen. Wir wissen welcher Culturstufe jede ihrer Phasen angehört, ihr Wesen aber bleibt

uns fremd, wir können den Werth einer jeden ästhetischen Wahrnehmung bestimmen, ohne sie selbst deswegen zu begreifen. Ihre Werthschätzung kann daher hier noch nicht nach ihrem eigenen Wesen, sondern nur nach den sie begleitenden Umständen geschehen, wenn wir nicht ein allgemein angenommenes Urtheil statt eines wissenschaftlich begründeten abgeben wollen.

Um dieses thun zu können muss die Wissenschaft die ästhetischen Thatsachen auch in ihrem Werden belauschen. Sie muss nicht nur die Ueberzeugung gewinnen, dass sie eine bestimmte Geistesthätigkeit bilden, sie muss auch wissen, wie diese Geistesthätigkeit beschaffen ist. Erst dadurch wird sie in den Stand gesetzt, die ästhetischen Wahrnehmungen zu bestimmen und ihr eigenes Wesen als ihren Werthmesser zu gebrauchen.

Wie aber soll sie dazu gelangen? Da die ästhetische Wahrnehmung eine dreitheilige ist, so ist auch die wissenschaftliche Behandlung derselben, die sich die Erkenntniss ihres innern Wesens zur Aufgabe gestellt hat, eine dreifache und zerfällt in die somatiko- und psychiko-pathologische (Hutcheson und Burke) in die psychologische (Kant) und die metaphysische (Hauptvertreter Hegel).

Die somatiko-pathologische beschäftigt sich mit dem Verhältnisse der Empfindungsorgane des wahrnehmenden Subjektes zum wahrgenommenen Gegenstande und leitet aus demselben die Fähigkeit, eine gemeine Wahrnehmung in eine ästhetische umzuwandeln, ab; die psychiko-pathologische mit den innern Vorgängen, die wir bei der Wahrnehmung eines Gegenstandes empfinden, wie Trauer oder Freude, Schrecken oder Staunen, Furcht oder Hoffnung; die psychologische mit dem Wesen des Gefallens an der Vorstellung und die metaphysische mit der Bestimmung der Vorstellung selbst. Diese drei Behandlungsweisen der Aesthetik bilden zusammen ein Ganzes, sie ergänzen einander und haben jede von ihnen ihr bestimmtes Gebiet, die eine hat ebesowenig wie die andere das Recht die ästhetische Wahrnehmung in ihrer Totalität zu bestimmen und es ist nur eine verzeihliche Voreingenommenheit der Vertreter dieser drei Behandlungsweisen, wenn jeder von ihnen mit seiner Methode allein ausreichen zu können glaubte.

Diese drei Behandlungsweisen der Aesthetik entsprechen denen der empirischen, pragmatischen und ethnographischen oder historischen, von denen sie nur die vergeistigten Formen sind. Das Gebiet der Forschung, die in jenen blos äusserlichen Dingen zugewendet ist, wird hier in das Innere des Geistes verlegt, die Beobachtung der ästhetischen Erscheinungen in die des Empfindens derselben, das Spielen mit dem Geiste in die Erforschung des geistigen Spieles und die Feststellung des Werthes der ästhetischen Thatsachen nach den sie gleichzeitig begleitenden Erscheinungen in seine Bestimmung nach ihrem innern Gehalte umgewandelt.

Wir können demnach diese Methoden als den Gipfelpunct ästhetischer Betrachtung ansehen. Ist aber deswegen jeder weitere Fortschritt von der Behandlung der Aesthetik ausgeschlossen? Allerdings müssen wir dieses in Ansehung der einzelnen Theile der ästhetischen Wahrnehmung zugeben, deren wesentlicher Inhalt der Gegenstand dieser Methoden ist. Dies gilt aber nur von der einzelnen ästhetischen Thatsache, über den Ausbau der ästhetischen Formen können diese Methoden keinen Aufschluss geben. Ja selbst die metaphysische Behandlungsweise der Aesthetik kann nur das Verhältniss der Formen zu einander bestimmen, nicht aber das innerhalb einer jeden Form pulsirende Leben, den in ihr vorhandenen Werdensdrang, der sie in jeder Entwicklungsphase begleitet, ausfindig machen. Und doch fühlen wir das Bedürfniss Aufschluss zu erlangen über den den Wahrnehmungen nach ihrer Ablösung vom empfindenden Subjecte zu besonderen Vorstellungen innewohnenden Gestaltungstrieb, der die einzelnen ästhetischen Thatsachen zu einem grossen, einheitlichen Ganzen, zu einer in sich gegliederten Form, zu einem organischen Individuum macht.

Dieses weist auf die Nothwendigkeit einer Physiologie des Schönen hin, deren Aufgabe es ist, durch die Erforschung ihres Bildungsprozesses das Nebeneinander der ästhetischen Thatsachen in ein Ineinander umzuwandeln und zu einer einheitlichen, in sich abgeschlossenen Gestalt umzubilden. Wie in den andern Naturreichen müssen wir auch hier das innere Leben der einzelnen Form kennen, um das Ineinandergreifen ihrer einzelnen Bestandtheile zu verstehen.

Wie die Metaphysik muss sich daher auch die Physiologie des Schönen mit der Vorstellung der ästhetischen Wahrnehmung beschäftigen. Nicht nur der Prozess des Empfindens, auch die Art der Empfindung eignet sich nicht, uns über das innere Leben der ästhetischen Form aufzuklären, sie ist ebenso abstract wie das Empfinden und kommt allen ästhetischen Wahrnehmungen zu, die sich untereinander nur durch die Intensität der Empfindung, die in uns hervorgerufen wird, nicht durch die Art der Empfindung unterscheiden. Selbst die ästhetische Empfindung kann uns deswegen keinen Aufschluss über das Verhältniss der ästhetischen Thatsachen innerhalb der Form selbst, über ihren Entwicklungsgang und ihre organische Gliederung geben. Dieses ist nur derjenigen Behandlungsweise möglich, die die ästhetische Vorstellung als Glied eines lebendiges Ganzen, welches in der ästhetischen Form zu einem organischen Individuum sich herausgebildet hat, zum Gegenstande ihrer Betrachtung macht.

Soll aber diese Betrachtung von einem günstigen Erfolge begleitet sein, so darf sie weder die Vorstellungen vom vorstellenden Subjecte ganz ablösen, noch sie als blosses Spiel der Ideenassociation behandeln. Ersteres drängt sie auf das Gebiet der Metaphysik und macht es ihr unmöglich den innern Lebensprozess der Form festzustellen, letzteres benimmt ihr jeden Halt und macht sie von äussern Zufälligkeiten abhängig, die den Gang unserer Ideenassociation beeinflussen und eignet sich höchstens die bei einem bestimmten Volke oder einer gewissen Menschenklasse durch eine Wahrnehmung wachgerufene Vorstellung, nicht aber den stetigen Fortgang der Vorstellungen zu einer Form und ihre innere Beziehung zu einander zu erklären. Um dieses thun zu können, muss die Physiologie des Schönen sie weder zu todten aussersichseienden Ideen, noch zu blossen zufälligen Erscheinungen einer Seele, die ihre höhere Einheit bildet, machen, sondern sie als lebendige ineinandergreifende Existenzen behandeln, deren fortschreitende Entwickelung durch die von ihrem eigenem Wesen bedingte Wirkung auf die subjectiven Empfindungen vermittelt wird.

Die Bestimmung des Wesens dieser ästhetischen Monaden ist daher die Hauptaufgabe der Physiologie des Schönen, deren

Streben darauf gerichtet sein muss, die einzelnen Theile der ästhetischen Vorstellung herauszufinden und selbst über die dunkelsten Momente unklarer Vorstellungen Licht zu verbreiten, wodurch wir zugleich einen Aufschluss über die sie begleitenden Empfindungen, wie auch über den Grad der Lust und Unlust, die uns die ästhetische Wahrnehmung gewährt, erhalten.

Während also die metaphysische Behandlungsweise der Aesthetik sich mit dem abstracten Wesen der ästhetischen Thatsachen beschäftigt, sucht die Physiologie des Schönen den Lebensprozess der ästhetischen Form zu bestimmen und ihre einzelnen Momente, wie auch ihr wechselseitiges Verhältniss zu einander festzustellen. Die ästhetische Form ist ihr nicht wie der Metaphysik eine einfache positive Potenz, sondern das Resultat eines fortschreitenden Lebensprozesses ihrer ersten Momente, wie auch des Verhältnisses der Wechselwirkung dieser Momente und des empfindenden Subjectes, indem diese in demselben Empfindungen nachrufen, die ihrerseits wieder neue Vorstellungen der ästhetischen Form zuführen.

Dadurch erlangt die ästhetische Wahrnehmung ihre Unabhängigkeit vom einzelnen, empfindenden, empirischen Subjecte, während sie gleichzeitig aus ihrer Indifferenz gegen die subjective Empfindung herausgeht. Die die ästhetische Wahrnehmung begleitenden psychischen Empfindungen werden hier von der Wissenschaft als dunkle Vorstellungen betrachtet, die nicht durch individuelle Ideenassociation, sondern durch ein in der ästhetischen Wahrnehmung bereits vorhandenes Moment hervorgerufen werden, deren Hinzukommen den Uebergang zu einer neuen Phase bildet, der das Ergebniss ihrer beiderseitigen Wechselwirkung, ihrer harmonischen Mischung ist.

Nur die Physiologie des Schönen ist daher im Stande die Werthbestimmung der ästhetischen Tatsachen von fremdem Einflusse zu befreien. Die ethnographische und historische macht sie von den gleichzeitig mit den ästhetischen Thatsachen vorhandenen Momenten, die metaphysische von der Stellung des substantiellen Inhaltes derselben in der Stufenleiter der absoluten Idee abhängig, der Physiologie des Schönen

aber ist die höhere organische Entwickelung der ästhetischen Formen selbst der Maassstab ihrer Werthschätzung. Solange die ästhetische Thatsache als ein äusserer lebloser Gegenstand oder als ein blosses nichtiges Scheinen der Idee betrachtet wird, ist der Maassstab für ihre Beurtheilung ein äusserlicher, erst wenn sie zum lebendigen Individuum wird, kann sie nach ihrem eigenen Werthe gemessen werden, erst mit der Persönlichkeit erhält sie ihre innere Unendlichkeit.

Analytik des Schönen.

Die Lehre vom Schönen bietet durch die in demselben enthaltenen Widersprüche besondere Schwierigkeiten dar. Es hat zu seiner Voraussetzung die Sinnlichkeit und doch soll es eine geistige Macht sein, die Wahrnehmung desselben geschieht mittelst des Gefühles der Lust und doch ist sie eine Thätigkeit höherer intelectueller Kräfte, es ist Manigfaltigkeit und Einheit, Allgemeines und Individuelles zugleich, es wird blos empfunden und macht doch Anspruch auf Allgemeingiltigkeit. Bei blossen Vernunftideen ist der in ihnen enthaltene Widerspruch ein Beweis ihrer Unwahrheit. Hier aber ist der Gegenstand mit all seinen Widersprüchen durch die Sinne gegeben, der Widerspruch ist nicht erst durch die Versuche seine Erscheinung zu erklären in ihn hineingebracht, er ist schon früher vorhanden gewesen und erwartet seine Lösung von der Forschung, die die Aufgabe hat dessen Möglichkeit, die wir doch nicht leugnen können, da wir ihn selbst wahrnehmen, oder vielmehr da er in unserer Wahrnehmung selbst liegt, zu erklären.

Bietet nun die Erklärung des Schönen durch die aus demselben nicht wegzuleugnenden, ja es selbst ausmachenden Widersprüche, besondere Schwierigkeiten, so werden dieselben dadurch noch vermehrt, dass der Gegenstand, dem die Schönheit zukommt, ein empirisch-individueller ist, der in Folge der in ihm gleichzeitig vorhandenen manigfachen Momente uns in Ungewissheit lässt, welchem von ihnen die Schönheit zukommt und der Gefahr aussetzt, sie entweder ihrer Gesammtheit, die doch nur das Ergebniss ihrer zweckdienlichen Einheit als Individuum ist, zuzuschreiben, oder sie demjenigen beizulegen welches sie am wenigsten besitzt. Wären wenigstens alle schönen Gegenstände von gleicher Beschaffenheit, so könnte die Lehre vom Schönen nur in ihrer Theorie, nicht in ihrem

Gegenstande irren. So aber ist die Verwirrung so gross, dass nicht nur jede Lehre dadurch, dass sie ein anderes Moment für das Wesen des Schönen hält, eine andere Theorie des Schönen aufstellt, sondern auch das als das Schöne anerkennt, welches die Andern verwerfen und hinwiederum das vom Schönen ausschliesst, welches die Andern dafür erklären. Diese Meinungsverschiedenheit beschränkt sich nicht auf einzelne Gegenstände, sondern erstreckt sich auch auf ganze Abtheilungen für sich besondere Reiche bildender Wesenheitsclassen. Nach der einen beschränkt sich das Schöne auf das Leb- und Empfindungslose, nach der andern fängt es erst mit den Schöpfungen des menschlichen Geistes an, und eine dritte versetzt es sogar auf das Hochland der Ethik und schliesst die niedrigergelegenen Gebiete des Natur- und Kunstschönen von demselben aus.

Um diese Verwirrung zu vervollständigen, treten die verschiedenen Beziehungen des Schönen zu uns, die eben in seiner empirischen Existenz als Individuum, in seinem concreten, aus verschiedenen Momenten zusammengesetzten Sein liegen, hinzu. Das Schöne reizt, das Schöne erfreut, das Schöne erhebt, das Schöne veredelt, das Schöne regt zum Denken an. Nun fragt es sich, was von allen diesen Empfindungen ist durch das Schöne, was durch seine Momente als empirisches Individuum hervorgerufen? Ist das manchmal schwächere, manchmal stärkere Hervortreten dieser Anregungen eine Folge des Mehr- oder Mindervertretenseins eines ausserhalb des Schönen liegenden Momentes, oder der kleinern oder grössern Vollkommenheit des Schönen selbst? In diesem Falle müsste das gleichzeitige Vorhandensein Aller ein Kriterium des Schönen sein. Ausserdem aber, dass der Reiz im Schönen wegbleibt und auch wegbleiben muss, wenn das Schöne nicht zum Stachel sinnlicher Leidenschaft werden sollte, sind wir in Folge des empirischen Seins des Schönen nicht einmal im Stande selbst die Art der Lust, die das Schöne gewährt zu bestimmen, um so wenigstens einen sichern Punct zu gewinnen, von dem wir bei der Untersuchung über das Wesen desselben ausgehen könnten. Die griechischen Aesthetiker sahen die Lust in der Ueberraschung, in der Erschütterung, welche der Anblick des

Schönen verursacht[1]), Spätere in der sanften Neigung zur Geselligkeit[2]) oder in dem ruhigen geistigen Genusse[3]). Da das Schöne ein Gegebenes ist, welches mittelst der Empfindung der Lust wahrgenommen wird, so konnte die Art dieser Empfindung nur empirisch festgestellt werden. Dadurch büsste die Bestimmung derselben nicht nur ihre absolute Gemeingiltigkeit, sondern auch ihre Selbstständigkeit ein. Sie ist von der Voraussetzung abhängig, dass der wahrgenommene Gegenstand ein schöner ist, der hinwiederum nur in Folge dieser durch dessen Anblick hervorgerufenen Empfindung für schön gehalten wird. Und so drehen sich die Bestimmung des Schönen und die der Empfindung desselben im Kreise herum, indem sie ihre Echtheit nur durch die Voraussetzung ihrer gegenseitigen Wahrheit beweisen können. Dieses macht die ganze Bestimmung der Art der Lust am Schönen, wie auch aller andern Arten, die ihr nicht gleich sind, zu einer willkürlichen, und Aristoteles geht sogar soweit den relativen Werth einer Schönheitsform nach der Intensität des Gefühles des Staunens, welches sie hervorbringt, zu bemessen, während das Gefühl des Staunens seiner Ansicht nach, sich nur durch die Lust, die es gewährt, als die Empfindung des Schönen ausweisen kann[4]). An derselben Unbestimmtheit leiden auch die andern Momente des Schönen. Nicht alles, was veredelt und zum Denken anregt ist schön, selbst wenn es erhebt und erfreut. Auch das Gute hat diese Eigenschaften als eine besondere Wesenheit, der das Schöne zukommen kann, ohne deswegen mit demselben identisch zu sein.

Aber selbst zugegeben, dass wir alle diese Kennzeichen des Schönen von andern ihnen ähnlichen Erscheinungen der-

---

[1]) Ἐνταῦθα τοῦ βίου — εἴπερ που ἄλλοθι βιωτὸν ἀνθρώπῳ, θεωμένῳ αὐτὸ τὸ καλὸν, ὃ ἐάν ποτε ἴδῃς, οὐ κατὰ χρυσίον τε καὶ ἐσθῆτα καὶ τοὺς καλοὺς παῖδάς τε καὶ νεανίσκους δόξει σοι εἶναι, οὓς νῦν ὁρῶν ἐκπέπληξαι κτλ. Plato Conv. 211. D. vid. Plotin περὶ τοῦ καλοῦ. Lucian Charmides, sive de pulchritudine.

[2]) Burke.

[3]) Kant.

[4]) δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν· μᾶλλον δ'ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιΐᾳ τὸ ἄλογον· δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν . . . τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ· πάντες γὰρ προστιθέντες, ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι· Poet. XXIV., 6.

selben Art unterscheiden können, so bleibt immer noch die Frage offen, wenn diese die Merkmale des Schönen sind, was ist das Schöne selbst, was die Substanz, der diese Eigenschaften zukommen? Oder soll vielleicht die Schwierigkeit der Lösung darin liegen, dass wir das Schöne in Substanz und Accidenz theilen, dass wir die Merkmale des Schönen uns als es begleitende, nicht als es selbst ausmachende Aeusserungen desselben, dass wir die Accidenzen als blosse Folgen der Wirkungen, nicht als das Wesen der Substanz selbst ansehen? Wenigstens ist bis jetzt bei der Untersuchung über das Wesen des Schönen nach dieser Methode verfahren worden, ohne ein befriedigendes Resultat zu erzielen und es verlohnt sich die Mühe auch einmal das Gegentheil zu versuchen, vielleicht gelingt es uns dadurch zu einem befriedigenderen Ergebniss zu gelangen. Da aber das Schöne viele Merkmale besitzt, so wollen wir mit demjenigen Merkmale, wodurch die andern alle uns bewusst werden, mit der Manifestation des Schönen durch die Empfindung, anfangen, um dann zur Bestimmung seiner wesentlichen Beschaffenheit fortzugehen.

Wenn ich von der Empfindung des Schönen spreche, so meine ich nicht die Lust, die mit dieser Empfindung zwar identisch, aber doch nur ein rein subjectiver Vorgang ist, der wohl über die physiologische Beschaffenheit des Schönheitsgefühles, aber nicht über das Wesen des Schönen selbst Aufschluss geben kann, sondern das Wesen dieser Empfindung, den ihr zugrundeliegenden substantiellen Inhalt. Die Frage ist also so zu stellen: Was nehmen wir wahr, indem wir das Schöne empfinden?

Halten wir uns nun an die Erfahrung, die doch, da das Schöne ein Gegebenes ist, unser sicherster Führer in der Untersuchung über das Wesen desselben bleibt und abstrahiren wir vom gegenständlichen Träger des wahrgenommenen Schönen, so finden wir, dass die Wahrnehmung einer bestimmten Form in uns die Empfindung des Schönen hervorruft.. Gehen wir nun weiter und entkleiden diese Empfindung, um sie dem Begriffe des Schönen als etwas Allgemeines näher zu bringen, ihrer concreten Bestimmtheit, so gelangen wir zu dem Resultate, dass das Schönheitsgefühl die potentielle Eigenschaft des wahrnehmenden Subjectes die stofflose Form ohne Bei-

mischung irgend eines fremden Momentes zu empfinden, zu ihrer Voraussetzung hat und dass das empfundene Schöne, um für diese subjective Wahrnehmung geeignet zu sein, sich zum schönen Gegenstande verhalten muss, wie die sittlichen und geistigen Kräfte zu ihrem Stoffe, den sie nur dazu benöthigen, um aus ihrer Möglichkeit in die Wirklichkeit herauszutreten, ihm selbst aber sich weder mittheilen, noch sich von ihm bestimmen oder modificiren lassen [1]).

Wenn wir auch durch diese Bestimmung des Schönen noch zu keinem positiven Resultate gelangt sind, feststellen zu können, welche Form die Empfindung des Schönen hervorrufen muss, so haben wir wenigstens ein negatives Ergebniss gewonnen, indem wir bestimmen können, was davon auszuschliessen ist. Da das Schöne die sichselbstbestimmende stofflose Form ist, so ist alles vom Schönen auszuschliessen, dessen Anspruch auf unser Wohlgefallen sich auf seinen Stoff oder eigenen Werth gründet. Demnach ist sowohl der sinnliche Genuss, als auch das Reinintellectuelle und Sittliche aus dem Schönen zu weisen. Ersterer deswegen, weil er am Stoffe haftet und letztere, weil ihre Gestalt von ihrem Inhalt bestimmt wird. Allen diesen ist die Form indifferent und deswegen gehören sie nicht in das Gebiet des Schönen. Sie gefallen uns zwar, aber unser Gefallen an ihnen hat seinen Grund im Stoffe oder in der intellectuellen und sittlichen Macht, nicht in ihrer Form, der unser Gefallen nur dann gelten kann, wenn sie sich selbst bestimmt, nicht von ihnen ihre Bestimmung erhält. Ein zum Genusse sich eignender Gegenstand, eine Maschine, eine Correctionsanstalt können nur dann schön sein, wenn sie im Besitze schöner Formen sind, die nicht von ihrem Begriffe,

---

[1]) Es ist zwar nicht zu leugnen, dass die Form des Schönen durch den Stoff bedingt ist, dass Steine kein geeignetes Material für den Maler, Farben für den Musiker sind und dass aus Worten sich nur Luftschlösser keine wirklichen Gebäude aufführen lassen, aber dieses Bestimmtwerden des Schönen durch den Stoff erstrekt sich nur auf die Kunstform desselben, nicht auf das Schöne selbst, dem jede äussere Bestimmung nur ein Hinderniss seiner Verwirklichung ist und wenn es auch dem schöngemeisselten Bilde keinen Abbruch thut, dass seine gegenwärtige Kunstgestalt eine Folge seiner stofflichen Beschaffenheit ist, so ist doch jeder Einfluss der Materie auf die Gestaltung des Schönen selbst nur ein Hemmniss, keine Bestimmung des Schönen.

sondern von sich selbst ihre Bestimmung erhalten, und selbst im Falle ihrer Uebereinstimmung mit den von ihrem Begriffe bedingten Formen den Anschein haben durch sich selbst bestimmt worden zu sein, nicht von ihrem begrifflichen Inhalte, der sich ganz indifferent gegen die Formenschönheit verhält.

Denn ebensowenig wie das Schöne durch die andern neben demselben vorhandenen Eigenschaften des schönen Gegenstandes erhöht oder beeinträchtigt wird, erleidet die objective Beschaffenheit dieser Eigenschaften eine Veränderung durch die gleichzeitige Anwesenheit des Schönen, das selbst unsere subjective Vorstellung von ihrem Wesen nur für kurze Zeit verwischen kann, nicht aber für immer aus unserem Bewusstsein verdrängen. Der schöne Gegenstand, der uns mehrere Seiten zur Betrachtung darbietet, lenkt unsere Aufmerksamkeit bald auf dies bald auf jenes seiner Momente, die sie auch abwechslend in Anspruch nehmen. Wir betrachten bei einer schönen Frau bald die Schönheit, bald das Weib, bei einer schönen sinnreich construirten Maschine, bald die innere Einrichtung bald die schönen äussern Formen und bei einer Correctionsanstalt bald den ethischen Zweck bald die schöne in ihr herrschende Ordnung und geben uns nach einander bald diesen bald jenen Eindrücken hin.

Ja selbst die Interesselosigkeit, die der Empfindung des Schönen eigen ist, erstreckt sich nicht auf die mit dem Schönen im schönen Gegenstand zusammen vorhandenen Momente. Das Schöne erregt zwar unser Begehrungsvermögen nicht und ruft in uns keinen Wunsch es zu besitzen wach, aber es verhindert auch nicht, dass wir den schönen Gegenstand zu besitzen oder zu geniessen wünschen. Da die andern Eigenschaften des schönen Gegenstandes vom Schönen nicht vernichtet werden, so entrückt es ihn auch nicht dem Bereiche unserer Wünsche, wenn derselbe im Besitze anderer Eigenschaften sich befindet, die unser Begehrungsvermögen anregen. Des auf unsere Sinne wirkenden Reizenden, dessen Besitz ungeachtet seiner Schönheit von uns gewünscht wird, nicht zu gedenken, ist selbst der reinschöne Gegenstand vor unsern selbstsüchtigen Wünschen nicht sicher, wenn er eine Eigenschaft besitzt, die ihn uns auch angenehm machen kann. Den schönen schattigen Hain schützt seine Schönheit nicht vor unsern Wünschen, ihn zu besitzen

um dessen Annehmlichkeit frei und ungehindert geniessen zu können und der Kunstgenuss entzieht das Kunswerk unserem Begehren nicht unser Zimmer damit zu schmücken. Wir nehmen es zwar während unserer Hingabe an das Schöne nicht wahr, aber nachdem der erste Eindruck, den der Anblick des Schönen auf uns gemacht hat vorüber ist, können wir uns nicht erwähren, auch an dessen Besitz Interesse zu nehmen, und zwar empfinden wir den Wunsch es zu besitzen desto lebhafter, je schöner der schöne Gegenstand ist, wenn anders nicht die Unmöglichkeit diesen Wunsch zu verwirklichen denselben gleich im Entstehen niederhält und jedes ernste Denken an ihn nicht aufkommen lässt.

Das Schöne ist also nicht nur unvermögend, den schönen Gegenstand unserm Begehrungsvermögen zu entziehen, sondern nähert ihn vielmehr demselben, und nur im Begriffe ist es möglich die interesselose Empfindung des Schönen vom interessirten Gefallen am schönen Gegenstande zu unterscheiden, in der Wirklichkeit aber regt es durch den erhöhten Reiz, den es auch den andern Momenten des schönen Gegenstandes verleiht, unser Begehrungsvermögen an, welches sich zwar nur auf den schönen Gegenstand beschränkt, nicht auf das Schöne selbst sich erstreckt, aber doch mit dem höheren Grade der Schönheit auch seinerseits zunimmt. Am deutlichsten ist dieses am Reize zu sehen. Ungeachtet dass in ihm der Stoff das Hauptmoment bildet, welches für sich allein schon im Stande ist, unser Begehrungsvermögen anzuregen, erhält er doch durch das Hinzutreten des Schönen eine erhöhte Macht über unsere Sinne. Eine schönbereitete Speise reizt weit mehr unsere Esslust, als eine geschmacklos zugerichtete, und eine hübsche Frau ist für unsere Sinne weit gefährlicher, als eine minderschöne oder gar hässliche.

Hier stehen wir wieder vor einem der vielen Widersprüche, an denen das Schöne so reich ist. Das Schöne welches eine ganz interesselose Empfindung für sich selbst hervorruft, reizt unser Begehrungsvermögen für andere Momente an, mit denen es im schönen Gegenstande verbunden ist und nur in äusserlicher Beziehung steht.

Diese Aeusserlichkeit der Beziehung ist aber nur in Hinsicht ihres Nebeneinanderseins im schönen Gegenstande,

nicht in der ihres Verhältnisses zu unserer subjectiven Empfindung der Lust oder Unlust und wir brauchen nur an die Natur unseres Geistes zu denken, um den Einfluss, den die Form auf die Fähigkeit des Gegenstandes, unser Begehrungsvermögen zu afficiren ausübt, einzusehen. Unser Geist, der nur das Allgemeine zu denken vermag, würde mit der Stoffwelt in gar keine Beziehung treten können, wenn sie ihm nicht durch die Form, deren Wahrnehmung schon eine Zusammenfassung erfordert und deswegen der Natur des Geistes angemessen ist, vermittelt sein sollte. Ohne die Form würde ihm die Aussenwelt ganz verborgen geblieben und der Geist keiner Wahrnehmung äusserer Erscheinungen fähig sein. Das Schöne ist es also, welches die Materie für den Geist wahrnehmbar macht und ihm die Aussenwelt zuführt. Selbst die verwirklichte Vernunftidee, mag sie intellectueller oder ethischer Natur sein, ist diesem Gesetze unterworfen. Wir können sie zwar auch in Abstracto ohne concrete Form denken, indem wir ihr Wesen von ihrer Gestalt abstrahiren, aber die Wirklichkeit derselben können wir nur mittelst der Form wahrnehmen. Es sind daher in jeder Wahrnehmung zwei Momente, nämlich das der Form und das des Inhaltes zu unterscheiden. Jenes wird uns durch die Empfindung zugeführt, dieses durch unser Begehrungsvermögen oder den Verstand vermittelt, die dann von der Form abstrahiren und in unmittelbare Verbindung mit demselben treten. Damit sie sich aber ganz dieser ihrer Thätigkeit hingeben können, dürfen sie von keiner andern Seite irgend eine Störung erleiden, es darf die mangelhafte Form unser Formengefühl nicht verletzen und dadurch eine Unlust erzeugen, die uns ihren Inhalt verleidet, und, wenn es auch nicht unumgänglich nothwendig ist, dass die Form durch ihre Schönheit unsere Empfindung besonders anregt, so darf sie wenigstens dieselbe nicht unangenehm berühren, wenn die Thätigkeit des Begehrungs- oder Denkvermögens den Charakter eines unmittelbaren Lebensprozesses annehmen soll. Dieser Zustand ist der der Schmerzlosigkeit des Formensinnes, hinter den auch der Genuss nicht zurückgehen darf, ohne seine Macht über unser Begehrungsvermögen zu verlieren. Wir sehen dieses am deutlichsten beim physischen und moralischen Ekel. Von beiden fühlen wir uns selbst bei begehr-

lichem Inhalte abgestossen, weil unser Formengefühl zusehr verletzt ist und wir die Lust am Genusse durch eine grössere Unlust erkaufen müssten. Wir haben das Gefühl, als wenn eine angenehme Speise uns in einem schmutzigen Gefässe dargereicht wird, wo die Unlust über die Verletzung unseres Formengefühles die Wirkung des Stoffes auf unser Begehrungsvermögen verdrängt, und wir nur das schmerzliche Gefühl unseres beleidigten Formensinnes empfinden, das wir auf den Stoff selbst übertragen, obwohl es nur eine Folge von dessen mangelhafter Form ist und ihn selbst widerlich und abstossend finden. Hingegen trägt die Vollkommenheit der Form viel dazu bei, uns den Inhalt derselben angenehmer zu machen. Ebenso wie wir die unangenehme Empfindung, die uns die mangelhafte Form verursacht auf ihren Stoff übertragen und ihn in Folge dessen widerwärtig finden, schreiben wir die angenehme Erregung, welche die vollendetere Form auf unser Schönheitsgefühl ausübt dem Stoffe zu, den wir deswegen liebgewinnen und dessen Einwirkung auf unser Begehrungsvermögen uns hingeben, da wir nicht nur durch keinen anderweitigen Schmerz daran gestört werden, sondern auch unsere Empfindung des Schönen gleichzeitig befriedigt wird. Unser Genuss ist dann nicht nur ein für unsern Formensinn schmerzloser, sondern gewährt ihm auch eine positive Lust. So kann auch die Befriedigung unserer physischen Bedürfnisse in einen positiven Genuss und die Aufhebung des Schmerzes, den uns Hunger und Durst verursachen, in eine wirkliche Freude umgewandelt werden. Unser Schönheitsgefühl geht dann mit unserm Begehrungsvermögen Hand in Hand und erleichtert seine Thätigkeit durch die Annehmlichkeit, welche die Form, mittelst welcher der Stoff mit unserm Begehrungsvermögen in Berührung kommt, auch unserem Formensinn gewährt.

Das Formengefühl ist hier aber noch sehr schwach vertreten, es hat sich vom Stoffe noch nicht losgelöst und dient ihm nur als bequeme Bahn, die ihm die unmittelbare Berührung mit dem Begehrungsvermögen erleichtert. Auch fehlt hier dem Formengefühle noch der Charakter der Empfindung des Schönen. Die Lust, die wir hier an der Form empfinden, ist noch keine Lust an der Form selbst, sondern die Lust an der

angenehmen Empfindung, die uns die schöne Form verursacht und gehört in gewisser Beziehung mehr dem Begehrungsvermögen als dem reinen Formengefühle an. Wir nehmen deswegen auch keinen Anstand, die Form zu vernichten, wenn deren Fortbestehen mit dem Genusse unvereinbar ist, wie wir es bei schön zubereiteten Speisen thun, deren Anblick uns erfreut, aber eben durch diese Annehmlichkeit, die sie uns gewähren, uns einladen ihre Form zu zerstören. Wir haben hier das Gefühl, als wenn wir die Form mit genössen und dieselbe mehr dem Bereiche unseres Begehrungsvermögens als dem unseres Schönheitsgefühles angehöre, was wohl daher kommt, weil wir hier noch keine Freude an der schönen Form selbst, sondern an dem schönzubereiteten Stoff haben und daher wohl die Lust am Schönen empfinden aber kein klares Bewusstsein davon haben, dass der schöne Gegenstand schön sei. Hingegen ist das Schöne vor unserer Zerstörungssucht geschützt, sobald sich das Formengefühl vom Stoffe losgelöst hat und zu einer besondern unabhängigen Empfindung geworden ist. Wenn auch das Bestreben selbst die allernothwendigsten Bedürfnisse in schöner Form zu geniessen ein Merkmal bildungsfähiger Naturen ist, denen der Sinn für das Schöne und daher auch die Fähigkeit, das Allgemeine zu denken, nicht mangelt, so ist doch das Zerstören wahrhaft künstlerischer Formen, um den Stoff, an dem sie haften, geniessen zu können, ein Zeichen barbarischer Wildheit und rohen Sinnes. Einem gebildeten Menschen wird es nie in den Sinn kommen den Genuss um diesen Preis zu erkaufen und durch die Trümmer der Form sich den Weg zum Stoffe zu bahnen, ja selbst in solchen Fällen, wo der Genuss die Schönheit nicht zerstört, würde er ihn als eine Entweihung des Schönen ansehen und sich es zur Sünde anrechnen beim Anblick desselben an den Stoff zu denken. Wer in der Göttin zugleich das Weib sieht, der ist nicht werth des Anblickes des Göttlichen theilhaftig zu werden. Dadurch bezeigt er, dass er noch unfähig ist, die Form vom Stoffe zu sondern und sich am Anblicke des Schönen allein zu erfreuen. Diese Freude an der schönen Form allein ist es aber, welche die Lust, die wir beim Anblicke des Schönen empfinden, zur Empfindung des Schönen macht und die erst mit dem Urtheile, dass etwas schön sei, beginnt.

Kant sieht das unterscheidende Merkmal des Angenehmen in den Beziehungen des angenehmen Gegenstandes zu uns. Denn, meint er, während der schöne Gegenstand uns gefällt auch wenn wir von ihm keinen Gebrauch machen können oder wollen, ist uns nur derjenige Gegenstand angenehm, der uns Vergnügen macht, indem er unserem Bedürfnisse entspricht. So gefällt uns ein schöngebauter Palast, auch wenn wir in ihm nicht wohnen wollen, ein angenehmer Gegenstand aber muss unserem Bedürfnisse entsprechen, wenn wir an ihm Wohlgefallen finden sollten. Wäre dieses aber das einzige Merkmal des Angenehmen, so müsste das Angenehme sich nur auf Gegenstände unseres Bedürfnisses beschränken und zwar nur auf solche, deren Vorhandensein in der Totalität aller ihrer Momente von uns gewünscht wird, da sonst wie beim Schönen uns nur eine Seite des Gegenstandes, nicht der ganze Gegenstand gefallen würde. Demnach müssten solche Gegenstände des Bedürfnisses, die wir in ihrer Totalität nicht wünschen oder gebrauchen wollen gar keine Lust gewähren können, indem sie als Gegenstände des Bedürfnisses nicht dem Schönen, als von uns in ihrer Totalität missbilligte nicht dem Angenehmen angehören. Wie aber, wenn wir auch bei dem Genusse derjenigen Gegenstände unserer Bedürfnisse, auf die wir, um mit Kant zu sprechen auf „gut Rousseauisch schimpfen, wie geistige Getränke, Opium oder ungesunde Speisen, Lust empfinden?!“ Sind wir nicht auch hier gezwungen, die Lust, die uns der Gegenstand gewährt, von den Beziehungen desselben zu uns als besonderer Gegenstand in seiner Totalität zu sondern und an der Lust selbst Lust zu finden während wir den Gegenstand der Lust missbilligen? Diese Lust aber empfinden wir auch in unserer Freude am Schönen und darauf geht unser ganzes Vergnügen am Genusse desselben hinaus, welches auch von der Empfindung des Angenehmen sich nicht unterscheiden würde, wenn unsere Freude am Schönen sich nicht auf eine bestimmte Lust bezöge.

Wir können daher das Angenehme als die blosse formale, inhaltslose Empfindung des Schönen bezeichnen, die erst in der Empfindung des Schönen einen Inhalt bekommt, indem die leere Form der Empfindung, oder die Lust, die im Ange-

nehmen nur sich selbst empfindet, in ihr einen substantiellen Inhalt erhält.

Damit steht die Empfindung des Schönen zwar ungleich höher als die des Angenehmen, aber deswegen ist sie doch nicht dem Bereiche des Begehrungsvermögens ganz entrückt. Ebenso wie den Genuss des Angenehmen, wünschen wir auch die Lust am Schönen herbei, wir geniessen nicht nur das gegenwärtige Schöne, wir begehren es auch zu sehen und uns daran zu erfreuen. Diesem Verlangen nach dem Genusse des Schönen hat die Kunst ihr Entstehen zu verdanken. Das Verlangen des Künstlers, das ihm vorschwebende Schöne auch zu sehen und sich an seinem Anblick zu erfreuen, ist die treibende Kraft, welche das Kunstwerk zu Tage fördert. Ohne diese treibende Kraft könnte gar kein Kunstwerk entstehen, wenigstens sind die ersten Anfänge der Kunst nur eine Folge dieses Verlangens, das Schöne immer gegenwärtig zu haben, um sich daran zu ergötzen. Sie verschmähte daher auch nicht die Mittel des Reizes, um diesen Zweck zu erreichen und auch die allgemeine Verbreitung des Hetärenwesens und der Päderastie in Griechenland ist diesem Verlangen nach dem Genusse des Schönen zuzuschreiben. Da hier die Lust an dem Vergnügen am Schönen noch das Hauptmoment bildet, so hatte sie sich auch von jeder andern Lust noch nicht streng gesondert, man strebte durch das Schöne sich einen Genuss zu verschaffen und war zufrieden, wenn man einen durch dasselbe erlangte, ohne zu fragen, ob er dem Schönen oder irgend einem andern Momente des schönen Gegenstandes angehört. Auch in der Liebe ist die Empfindung des Schönen über diesen Standpunct nicht hinausgekommen. Auch hier wird das Schöne nur deswegen von uns geliebt, weil es uns Vergnügen macht und wir stehen daher nicht an, mit dem geistigen auch den physischen Genuss der Liebe zu verbinden. Wir gehen hier von unserem subjectiven Gefühle der Lust aus, dieses bildet das oberste Princip und diejenige Form allein ist für uns schön, die diesem Gefühle entspricht. Jeder hat deswegen in der Liebe, wie in der Sympathie und Antipathie seinen eigenen Geschmack, was dem Einen gefällt, missfällt dem Andern, ohne dass sie das Recht hätten sich gegenseitig die Giltigkeit ihres Urtheils streitig zu machen. Die Lust am Schönen ist hier noch

der Maassstab des Schönen, und für jeden ist der Gegenstand seiner Liebe der schönste, weil er ihm die grösste Lust gewährt.

Diesen Maassstab der Lust hat zwar auch die reine begehrungslose Empfindung des Schönen. Aber hier ist das Verhältniss des Schönen zur Lust, die es gewährt, ein umgekehrtes. Die grössere Lust ist eine Folge der höheren Schönheit, nicht die höhere Schönheit eine Folge der grössern Lust. Wenn wir dort das Schöne schön finden, weil es uns Lust gewährt, so finden wir hier unsere Lust gerechtfertigt, weil das Schöne schön ist. Mit diesem Ausspruche, dass das Schöne schön sei, stellen wir die objective Wirklichkeit des Schönen fest, wie auch die Allgemeingiltigkeit unserer subjectiven Empfindung der Lust, die die Wahrnehmung des Schönen ist. Erst damit geht das Schöne aus der subjectiven Willkür heraus und bekommt ein objectives, von uns unabhängiges Sein, welches seine Beschaffenheit von seinem eigenen Wesen, nicht von unserer subjectiven Wahrnehmung erhält. Allerdings sprechen wir mit unserem Urtheile, dass etwas schön sei, keine bestimmte Ansicht über die Beschaffenheit des Schönen selbst aus, aber nichtsdestoweniger erkennen wir damit an, dass die Form die seinsollende ist.

Damit gleicht unser Urtheil vom Schönen dem vom Guten. Man ist gewöhnt das Gute für etwas Substantielles zu halten. Dieses kommt daher, weil man dem Guten immer einen bestimmten Inhalt gab. Zuerst war es das Nützliche, dann als man eingesehen, dass das Nützliche oft in Widerspruch mit dem Sittlichen geräth, welches doch unserem Gefühle nach höher als das Nützliche steht, glaubte man es mit dem Sittlichen identificiren zu können. Aber selbst das Sittliche ist nur eine Form des Guten, zu dem es sich wie die Unterart zur Gattung verhält, indem das Gute auch von Naturdingen und Kunstgegenständen ausgesagt werden kann. Denn da wir damit nur aussprechen wollen, dass das Verhältniss der einzelnen Theile des Gegenstandes ihren gegenseitigen Bedürfnissen oder der ganze Gegenstand den Bedürfnissen eines andern entspricht oder ihn wenigstens in seiner Entwicklung nicht stört, so hat auch die ganze zweckmässige Natureinrichtung, wie auch das Nützliche ein gleiches Recht

mit dem Sittlichen auf das Epitheton des Guten Anspruch zu machen, das nur eine blosse Form ist, die ihren Inhalt von aussen bekommt nach dessen Beschaffenheit es zum Zweckmässigen, zum Rechte oder zum Sittlichen wird, jenachdem es entweder einen Naturgegenstand oder die nach den Erfordernissen des allgemeinen Wohles, also nach den Principien einer gemeinsamen Nützlichkeit geordnete menschliche Thätigkeit, oder die Regelung der physischen Triebe und Kräfte nach den ethischen Gefühlen zu ihrem Inhalte hat. Das Gute ist ebenso wie das Schöne blos formal und verhält sich zum Schönen, wie dieses zum Angenehmen. Wie die Lust des Angenehmen in der schönen Form, so bekommt die Form im Guten einen bestimmten Inhalt.

Auf diese Rangordnung allein beschränkt sich das Verhältniss des Schönen zum Guten. Wie das Angenehme selbst nie zum Schönen, so kann auch das Schöne selbst nie zum Guten werden. Es schliesst zwar das Gute nicht aus und kann auch neben dem Guten bestehen, aber das Gute bildet sich nicht aus dem Schönen heraus, es ist eine für sich bestehende besondere bestimmte Form und wenn auch manchmal die schöne Form zugleich gut ist, so macht das Gute nicht ihr alleiniges Wesen aus. Das Gute hat hier einen doppelten Charakter, es ist das Wesen dieser Form insofern sie gut und ihre Eigenschaft, insofern sie schön ist. Das Gute steht zum Schönen nicht im Verhältnisse der Fortbildung, sondern in dem der Progression, wie auch dessen Erkenntniss nicht die Empfindung des Schönen bedingt, sondern nur von ihr gefördert wird.

Diese Förderung der Erkenntniss des Guten durch die Empfindung des Schönen hat ihren Grund im Wesen dieser Erkenntniss. Da wir hier keinen Stoff, sondern nur die Form erkennen, so erhöht die Empfindung des Schönen auch das Formengefühl des Guten in allen seinen Phasen und macht uns fähig, auch das Sittlichgute vom Bösen zu unterscheiden. Es ist zwar keine Nothwendigkeit vorhanden, dass dem Empfinden des Schönen auch das gute Handeln folgt; aber wenn auch viele Künstler nicht die besten Menschen sind, so ist diese Dissonanz in den andern Momenten ihrer Individualität zu suchen, die sie zu unethischen Handlungen hinreissen und

dem Schönheitsgefühl nicht die nöthige Ruhe lassen, um zur Erkenntniss des Guten fortzuschreiten. Diesen neben dem Schönheitsgefühle sich geltend machenden andern Momenten im Individuum ist es auch zuzuschreiben, dass die Naturschönheiten so wenig Einfluss auf das sittliche Gefühl roher Völker haben. Wäre nur das Formengefühl allein maassgebend, so würden die Bewohner schöner Gegenden auch bald einen ethischen Sinn bekommen; so aber wird das Formengefühl von anderen sinnlichen Empfindungen unterdrückt, die sich an das Angenehme statt an das Schöne wenden. Nur bei schönen giftigen Pflanzen, die wir nicht geniessen können, ist das Formengefühl von jeder Concurrenz der sinnlichen Empfindung des Angenehmen frei und wir sind deswegen versucht, wiewohl wir unser Recht dazu nicht beweisen können, der Erscheinung, dass viele giftige Pflanzen schön geformt sind, den ethischen Zweck zu unterlegen, dass die Natur dadurch die Aufmerksamkeit des Menschen nur auf die schöne Form allein zu lenken beabsichtigte,um ihn so zurSittlichkeit zu erziehen.

Wenn aber auch das Gute zum Schönen nur in äusserer Beziehung steht und die Form des Guten sich aus der des Schönen nicht herausbilden kann, so findet doch im Guten eine Vertiefung der Form in sich selbst statt. Denn während im Schönen uns die Form von aussen gegeben ist und wir nur die Fähigkeit besitzen, sie zu empfinden, ist die Form des Guten in uns selbst vorhanden; wir empfinden sie nicht nur, wir besitzen sie auch, die Form empfindet sich selbst und erhält von Aussen nur ihren Inhalt.

Aus dieser Verschiedenheit beider Formen erklärt es sich, warum wir beim Schönen unser Urtheil im Voraus durch Begriffe zu bestimmen nicht im Stande sind, was wir doch beim Guten thun können. Wie wir beim Guten den Inhalt a priori nicht bestimmen können, weil er uns von Aussen gegeben und von uns unabhängig ist, aus demselben Grunde können wir die Form des Schönen im Voraus nicht feststellen. Da wir nur die Fähigkeit haben, die schöne Form zu empfinden, nicht sie selbst besitzen, so ist unser Schönheitssinn kein concreter, in dem gewisse Formen schon vor der Wahrnehmung des Schönen eingegraben sind, mit denen wir die des wahrgenommenen Gegenstandes vergleichen könnten. Diese Eigen-

schaft kommt nur unserm Sinn für das Gute zu; unser Schönheitsgefühl aber ist der noch ungeformte Urstoff der Form in uns, der seine bestimmte Gestalt von der bereits fertigen, ihm durch die Wahrnehmung zuzuführenden äusseren Form erwartet.

Wegen dieser untergeordneten Stellung darf das Schöne mit dem Guten nicht in Collision gerathen. Da das Gute höher als das Schöne steht, so darf das Schöne demselben nicht entgegentreten, wenn es in uns keine unangenehme Empfindung wachrufen soll, die in uns immer entsteht, so oft eine höhere Form von einer niederen verletzt wird. In solchen Fällen empfinden wir eine gewisse Unzufriedenheit mit dem Schönen, die uns das Vergnügen an demselben verleidet, ebenso wie die Verletzung des Schönen die Lust am Angenehmen in Unlust verwandelt, welche sich manchmal bis zum Ekel steigert. Auch in der Natur finden wir die Rücksicht auf das Gute vorwiegend und in allen ihren Gebilden, in denen das Gute mit dem Schönen unvereinbar ist, das Schöne dem Guten hintangesetzt. Das Schöne wird zwar vom Guten nicht bestimmt, aber das Gute übt doch einen negirenden Einfluss auf das Schöne aus, insofern es Gegenstand der Empfindung der Lust ist, wenn es durch dasselbe verletzt wird. Die Gestaltung des Schönen ist nur auf neutralem Gebiete unabhängig, es kann über die Anforderungen des Guten hinausgehen, um auch unserm Schönheitsgefühle zu entsprechen; wo es aber mit dem Guten in Conflict geräth, da muss das Schöne dem Guten weichen.

Damit ist der Einfluss des Guten auf das Schöne erschöpft. Das Schöne darf nur mit dem Guten nicht collidiren, bedingt aber dessen Anwesenheit im schönen Gegenstande nicht und wenn auch ein Tempel, der wie ein Wohnhaus gebaut ist, uns missfällt, weil die Form des Schönen mit der des Guten nicht übereinstimmt, so gefällt uns nichtsdestoweniger ein ganz zwecklos nur zum Schmucke erbautes Gebäude, wenn seine Formen unserm Schönheitsgefühle entsprechen. Wir fragen zwar jedesmal nach dem Zwecke des Gegenstandes, den wir wahrnehmen, aber dieses liegt nur in der Beschaffenheit unseres Denkvermögens, nicht in der Natur des Schönen selbst, dessen Empfinden auch bei einem Gegenstande, der einen bestimmten Zweck hat, kein Bewusstsein dieses Zweckes erfordert,

an den wir auch nicht denken, solange wir von der Empfindung des Schönen ganz beherrscht sind. Der völlige Mangel des Zweckes thut der Empfindung des Schönen keinen Abbruch. Schmuckgegenstände und Verzierungen gefallen uns ungeachtet ihrer Zwecklosigkeit. Nur wo ein Zweck vorhanden ist, da darf die schöne Form ihn nicht stören, da sie dann nicht mehr zwecklos, sondern zweckwidrig ist. Da wir aber infolge der Beschaffenheit unseres Denkvermögens uns gedrängt fühlen den Zweck eines jeden Dinges aufzusuchen, so hat es den Anschein als wäre die Anwesenheit des Guten nothwendig für das Schöne, während es nur im Verhältnisse der Wechselwirkung zu ihm steht.

Denn auch die Erhöhung unserer Lust bei der Uebereinstimmung des Guten mit dem Schönen ist nur der gleichzeitigen Erregung unserer beiden Formengefühle zuzuschreiben. Wie das Hinzukommen der schönen Form das Angenehme uns angenehmer macht, so erhöht auch das Hinzutreten des Guten zum Schönen unser Vergnügen am Schönen, nicht weil dadurch das Schöne schöner wird und unser Schönheitsgefühl stärker afficirt, sondern weil unser Genuss ein doppelter ist, unsere Lust am Schönen ist durch ein anderes von Aussen hinzugekommenes Moment erhöht; wir geniessen doppelt als Individuen, die ausser dem Schönheitssinn auch andere Empfindungsorgane besitzen. Die Lust am Schönen dauert deswegen auch nur solange als das Moment des Guten sich auf gleichem Niveau mit dem des Schönen befindet oder wenigstens nicht zu sehr hervortritt. Sobald aber das Gute unser Interesse zu sehr in Anspruch nimmt, wird dasselbe für das mit ihm gleichzeitig zum Vorschein gekommene Schöne schwächer und verliert sich manchmal ganz. Ja, in Fällen wo ein wichtiges ethisches Moment im Spiele ist, erregt sogar die Schönheit nur insofern unser Interesse als sie in den Begriff mit hineingehört. So nehmen die männliche und weibliche Schönheit nur insofern unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, als dass sie ein Theil des Begriffes in seiner Totalität sind, nur als Theile des Guten, nicht als besondere Schönheitsformen. Die markige von Entschlossenheit und Muth zeigenden Züge des Mannes, die weichen und sanften Züge des Weibes, gefallen uns nicht als besondere Schönheitsgattungen, sondern nur als ästhetische

Erscheinungen der Männlichkeit und Weiblichkeit, nur als organische Glieder des Begriffes, die sich aus ihm selbst entwickelt haben, ihn ergänzen und abschliessen. Wie das hohe Schöne uns das Angenehme des Stoffes vergessen macht, so verwischt auch das höhere Gute unser Interesse am Schönen, welches uns hier nicht als Schönes sondern als Gutes erscheint.

Ein Analogon dazu unter den Werken menschlicher Kunst ist das Gotteshaus. Auch in ihm fällt das Gute mit dem Schönen zusammen, indem der Begriff des Gotteshauses, als Erhebungsstätte unseres Gemüthes, nur im Schönen als Erhabenes seine Verwirklichung finden kann. Es können zwar auch andere Gebäude erhaben sein, aber bei ihnen ist das Erhabene nur ein hinzugetretenes Moment, von dem ihr Begriff sich unterscheidet, während beim Gotteshause der Begriff mit dem Erhabenen identisch ist, da kein anderes Moment auf unser Gemüth zu wirken, es unmittelbar ohne Begriffe anzuregen und über sich selbst zu erheben vermag. Das seiner Bestimmung entsprechende Gotteshaus ist eine aus Stein gemeisselte Predigt, die mittelst ihrer stummen Beredsamkeit unser Gemüth dem Irdischen entrückt und es durch das Erhabene zu den lichten Regionen des höheren Seins hinüberführt. Wenn daher auch jedes Volk seine Gotteshäuser nach einer besondern Norm gestaltet, so ist doch das Gotteshaus, das dem alleinigen Zwecke der Erbauung und Erhebung gewidmet ist, an keinen bestimmten Styl gebunden. Ueberall wo das Erhabene vorhanden ist, das Unendliche zum Gemüthe spricht, in der hohen weiten Halle, in der freien lieblichen Natur, in der Nähe schauriger Gebirge oder unter dem hellglänzenden Firmamente, da ist das Göttliche gegenwärtig, wo das Unendliche sich offenbart, da ist auch das Gotteshaus vorhanden, wo, indem wir das Erhabene wahrnehmen, das Gute sich bethätigt.

War es Bewusstsein oder Instinct, was die Hellenen veranlasste ihre Kunstthätigkeit hauptsächlich der Gestaltung männlicher und weiblicher Schönheit, wie auch dem Tempelbau zu widmen, in denen allein ihre absolute Idee oder das Schöne, durch ihre Identität mit dem Begriffe die Form des Guten annahm? Wenigstens musste ihr Instinct ein sehr richtiger gewesen sein. Denn es ist kein blosser Zufall, dass in ihren Werken das Schöne und der Begriff immer sich decken, das

Schöne nicht über den Begriff und der Begriff nicht über das Schöne hinausgeht und wenn auch das Weglassen der Bekleidung bei ihrer Abbildung menschlicher Gestalten auf Rechnung ihrer religiösen Verehrung der höheren Harmonie als vollkommensten Ausdruck ihrer absoluten Idee zu setzen ist, so zeigt doch das Wegbleiben jedes Beiwerkes an ihren Tempeln, dass ihr Schönheitsgefühl die richtige Grenze zu finden wusste, innerhalb welcher das Aufgehen des Schönen in seinen Begriff stattfindet.

Und in der That ist es unter allen Werken der Baukunst nur der Tempel allein, an dem kein Beiwerk gestattet ist. Durch das Zusammenfallen des Schönen mit seinem Begriffe hat das Schöne seine Selbstständigkeit, seine freie Bewegung eingebüsst. Das Schöne, welches hier von seinem Begriffe aufgesogen wird, darf nichts auf eigene Hand unternehmen, was uns vom ersteren abzieht und dem Schönen allein zuwendet, wenn es in uns nicht dasselbe Gefühl wachrufen sollte, welches wir empfinden, wenn das Schöne durch das Angenehme zerstört wird. Der Rococostyl hat sich deswegen auch nicht an die Gotteshäuser gewagt, weil wir es hier als einen sündhaften Angriff auf das Gute ansehen würden, wenn das Schöne für sich als Schönes statt als Gutes unser Interesse in Anspruch nehmen wollte. Dieses Unberechtigtsein des Schönen das Gute zu verdrängen fühlt auch der gemeine reflexionslose Verstand, dem dieser Styl nicht ernst genug ist.

Hingegen ist in andern Kunstwerken, wo das Schöne mit dem Guten nicht identisch ist, dem Schönen das Beiwerk nicht nur nicht schädlich, sondern erhöht noch, im Falle es mit den andern Formen übereinstimmt, dessen Werth, da dadurch eine grössere Manigfaltigkeit zu einer Einheit verbunden wird. Wenn wir daher auch beim Tempel das Beiwerk unzulässig finden, ausser wenn damit eine allegorische oder symbolische Bedeutung verbunden ist, in welchem Falle es aber in den Begriff des Tempelschmuckes nicht mit hineingehört, so finden wir es ganz in Ordnung, dass an einem Palaste oder an einer Landschaft Verzierungen angebracht werden, die wenn sie nur nicht ihrem Begriffe widersprechen, ihren Werth durch die erweiterte Harmonie erhöhen. Ja manchen Werken menschlicher Kunst, besonders in denjenigen, die dem Gebiete der

Verständigkeit angehören und hauptsächlich zu practischen Zwecken verfertigt werden, wie Maschinen u. a. m. ist sogar das Beiwerk das alleinige Moment, welches, wenn gut-angebracht, den durch den Begriff geforderten, eckigen Formen Schönheit verleiht und sie in eine höhere Harmonie vereinigt. Hier bestimmt das Schöne unabhängig vom Begriffe sich selbst, wie auch den Grad seiner Vollkommenheit nach den seinem eigenen Wesen innewohnenden Gesetzen.

Denn wie jeder Wesenheit kommt auch dem Schönen das Moment der Vollkommenheit zu. Da man das Schöne vom schönen Gegenstande nicht streng geschieden hatte, so sah man die Vollkommenheit desselben in der dem Begriffe entsprechenden Beschaffenheit des Gegenstandes, dem die schöne Form zukommt und sprach ihm daher das Moment der Vollkommenheit entweder ganz ab oder verlegte es in seinen Inhalt als den in seiner eigenen Wahrheit zur Erscheinung gelangten Begriff. Ist aber jenes schon deswegen nicht stichhaltig, weil wir doch eine Stufenleiter im Schönen nicht leugnen können und bei verschiedenen schönen Dingen, die alle ihrem Begriffe entsprechen, einen Unterschied in der Rangordnung ihrer Schönheit zugeben müssen, so verwickelt uns dieses nicht nur in Widersprüche mit der Wirklichkeit, in der nicht jeder Begriff in schöner Form zur Erscheinung gelangt und bei manchen sogar die hässlichen Formen ein Erforderniss des Begriffes zu sein scheinen, sondern auch mit unserm Bewusstsein, dass die Kunst die Erscheinung mancher Begriffe verschönern kann, wenn sie, ohne neue Formen hinzuzufügen, die vorhandenen durch Verkürzung oder Verlängerung den Anforderungen des Schönen mehr entsprechend gestaltet, wie wir es bei Thieren, besonders bei Hunden wahrzunehmen oft Gelegenheit haben, die wir nach unserem Schönheitsgefühle zustutzen und in Folge dessen auch schöner machen, wiewohl ihr Begriff in keinem höheren Maasse durch diese Verschönerung zum Ausdrucke gelangt. Wollen wir nun den Conflict mit unserer eigenen Ueberzeugung vermeiden, so müssen wir dem Schönen das Moment der Vollkommenheit zugestehen und seinen Werthmesser nicht in dem Grade seiner Verkörperung der Idee sehen, sondern in das Schöne selbst verlegen, dessen quantitativer Maassstab seines qualitativen Werthes, von dem

ihm fremden Begriffe des schönen Gegenstandes ganz unabhängig ist, mit dem es zwar nicht in Widersprüche gerathen darf, von dem es aber weder seine Qualität noch den Gradmesser seines Werthes erhält.

Unsere Untersuchung muss sich daher auch hier auf den Begriff des Schönen selbst beschränken, den wir vom Begriffe des schönen Gegenstandes unterscheiden müssen und die Schwierigkeit ist nur zu bestimmen, was der Begriff des Schönen selbst ist, das unbestimmbar und zugleich ein Begriff sein soll, von dem eine gewisse undefinirbare Uebereinstimmung mit sich selbst gefordert wird.

Um aber diese Aufgabe zu lösen, müssen wir wieder zur einzigen Quelle unseres Bewusstseins vom Schönen, zur Wahrnehmung desselben zurückkehren und die Natur unseres Schönheitsgefühles untersuchen, damit wir dann mit grösserer Sicherheit auf das Wesen dieses Gefühles schliessen können.

Es ist eine Eigenthümlichkeit des Schönen, dass es durch die Lust wahrgenommen wird. Auch das Angenehme wird von uns durch die Lust als Angenehmes wahrgenommen, aber das Angenehme ist eine sinnliche Empfindung während die Wahrnehmung des Schönen, als die der stofflosen Form, die Thätigkeit unserer geistigen Kräfte in Anspruch nimmt. Bei anderen geistigen Thätigkeiten, wie beim Denken, dem ethischen Handeln, ist die Lust eine Folge derselben, sie begleitet sie nur ohne mit ihnen identisch zu sein, hier aber fällt die Lust mit der geistigen Thätigkeit zusammen, sie ist die geistige Thätigkeit selbst. Diese Thatsache, dass wir in der Empfindung des Schönen unsere Lust von unserer Wahrnehmung nicht unterscheiden können, beweist, dass wir neben der Empfindung des Schönen uns auch keines besonderen Begriffes bewusst sind und, dass die Lust nicht, wie beim Denken oder dem ethischen Handeln, einer bestimmten Geistesthätigkeit, sondern der Geistesthätigkeit überhaupt gilt, welche, da sie keine concrete Form hat, die den Gegenstand der Lust bilden sollte, mit der Lust selbst zusammenfällt und in ihr sich selbst empfindet.

Demnach ist die Empfindung des Schönen, die durch die Wahrnehmung desselben hervorgerufene Bethätigung des Formengefühles, welches hier mit der Lust zusammenfällt, weil sie keiner in unserm Geiste vorhandenen Thätigkeitsform,

sondern der Formenthätigkeit überhaupt gilt. Jede Form, die diese Formenthätigkeit in uns anzuregen nicht geeignet ist, verursacht uns deswegen keine Lust, auch wenn wir sie schön finden. Die tägliche Gewohnheit vermindert unsere Lust am Schönen, die schönsten alltäglichen Erscheinungen lassen uns kalt, nicht weil sie dadurch minder schön geworden sind, sondern weil wir bei ihrer Wahrnehmung die Bethätigung unseres Formengefühles nicht mehr empfinden, wir nehmen zwar die Form wahr, aber wir haben keine Empfindung der Thätigkeit unseres Formengefühles. Es ergeht uns hier wie beim Denken, wo unsere Geistesthätigkeit auch nur dann vom Gefühle der Lust begleitet ist, wenn wir uns derselben bewusst sind, unser alltägliches Denken aber, welches auch einen bedeutenden Aufwand an Geisteskraft erfordert, die nur in Folge unserer Uebung von uns nicht wahrgenommen wird, als Denken uns ganz gleichgiltig ist. Ebenso erfreuen uns alltägliche Wörter nicht mehr. Wörter, die einst schön waren und für die poetische Diction sich eigneten, verlieren diese Eigenschaft durch den öfteren Gebrauch, der von ihnen gemacht wurde, in Folge dessen die durch sie in uns nachgerufenen Vorstellungen keine Empfindung der Thätigkeit unseres Formengefühles in uns mehr hervorbringen können. Hingegen empfinden wir bei der Wahrnehmung einer grossen ungewöhnlichen Hässlichkeit Lust. Das Hässliche erregt nur solange unsere Unlust, als es in den gewöhnlichen Grenzen bleibt, sobald es aber über sie hinausgeht und durch das Ungewöhnliche unser Formengefühl besonders anregt, gewährt uns dessen Wahrnehmung ein Gefühl der Lust. Insoweit ist der Ausspruch le laid c'est le beau wahr und würde auch genügen einen Anspruch des Hässlichen, in das Schöne hineinzugehören, zu begründen, wenn die Lust, die uns die Wahrnehmung der schönen Form gewährt, das alleinige Merkmal des Schönen wäre. Wir hätten dann nur die Erklärung der griechischen Aesthetiker, dass die Empfindung des Schönen durch das Ueberraschende hervorgerufen wird, auf das Ueberraschende der Formen einzuschränken, um ein sicheres Merkmal des Schönen zu haben. Dass aber das Ueberraschende oder das Ungewohnte nur eine Bedingung, nicht die Ursache unserer Lust am Schönen ist, bezeugt der Umstand, dass ungeachtet

uns auch das ungewöhnlich Hässliche Lust gewährt, wir doch nur im Anblicke des Schönen wahre Befriedigung finden. Unser Formengefühl, will also nicht nur angeregt werden, es will auch durch einen gewissen Inhalt in Thätigkeit erhalten sein [1]) und zwar von einem solchen, der von unserem Formengefühl aufgenommen werden kann.

Da aber dasselbe einerseits keinen bestimmten Begriff in sich aufzunehmen vermag, indem so die Lust eine Lust am Begriffe, nicht die sich fühlende Geistesthätigkeit selbst wäre, andererseits wieder die Geistesthätigkeit nur einem Begriffe gelten kann, da der Geist auf keine andere Weise sich zu bethätigen im Stande ist, so darf, um von unserm Formengefühle wahrgenommen werden zu können, das Objectivschöne weder einen nur begrifflosen Inhalt besitzen, noch blos auffällig sein, sondern die abstracte Form eines Begriffes ohne jedwede concrete Bestimmung desselben haben. Diese Uebereinstimmung der abstracten Form des Begriffes mit sich selbst ist das Schöne. Was wir mit dem Verstande begreifen, mit dem Sittlichkeitsgefühle empfinden, das nehmen wir durch unsern Schönheitssinn wahr, nur dass dort der inhaltlose Begriff einen bestimmten Character hat und daher einer gewissen Thätigkeit unseres Geistes angehört, hier aber die abstracte Form des Begriffes, durch die abstracte Geistesthätigkeit empfunden wird.

Das Gebiet des Schönen beschränkt sich deswegen nicht auf die äussere Welt der Formen, es erstreckt sich auch auf das innere Reich der Gedanken, nur müssen dieselben die Form eines Begriffes haben, ohne deswegen ein in der Wirklichkeit vorhandener Begriff zu sein, nur als objective Gedankenbilder unser Formengefühl anregen, nicht sich an unsern Verstand wenden. Darin gleichen sich alle ästhetischen Gedanken und wenn auch ihr Inhalt ein verschiedener ist, so hat derselbe nur auf ihre Beziehungen zu uns einen Einfluss, nicht auf sie selbst, die sowohl beim ernsten, als beim heitern Inhalte

[1]) Dieses haben auch die Schweizer eingesehen und deswegen zum Neuen noch die Bedingung eines bestimmten nützlichen auf den Menschen Bezug habenden Inhalts hinzugefügt. Siehe Göthe Dichtung und Wahrheit 2ten Theil Seite 47 ed Hempel.

immer sich selbst gleich bleiben, indem sie nicht die Wahrheit, sondern die Uebereinstimmung der Zeichnung mit sich selbst zur Hauptbedingung haben. Die rein ästhetischen Gedanken afficiren deswegen unser Denkvermögen nicht und gehören auch in keine ernste geistige Arbeit hinein, wo sie weit entfernt zur Erhöhung ihres Werthes beizutragen, denselben verringern, da sie der Form die höchste Position geben, gegenüber welcher sie den Inhalt derselben zum blossen Stoff herabsetzen und selbst in einer Predigt oder sonstigem moralischen Vortrage sind sie nur dann zulässig, wenn sie dem Gebiete des Erhabenen angehören, wo sie durch ihre ungewöhnliche Grösse unser Gemüth gegen das Unendliche erheben, sonst aber schwächen sie den Eindruck derselben ab, da sie sich nur an unser Formengefühl, nicht an unser Sittlichkeitsgefühl wenden. Hingegen sind sie überall am rechten Platze, wo es uns an der Wahrheit des Inhaltes nicht gelegen ist und wir nur das Verlangen haben, geistig angeregt zu sein, ohne uns um das wirkliche Vorhandensein oder die Substantialität des Stoffes zu kümmern. Hier brauchen die ästhetischen Gedanken ausser ihrer Begriffsform nur noch ihre Neuheit, ohne welche sie unsere Formenthätigkeit nicht anzuregen vermögen, und ebenso wie die schöne aber alltägliche Form von unserem Schönheitssinn nicht wahrgenommen werden. Wie veraltete Wortformen giebt es daher auch veraltete ästhetische Gedanken, die in ihrer Neuheit uns gefallen haben, jetzt aber von uns ganz unbeachtet bleiben und nur durch neue Beziehungen, in die sie gebracht werden vor unserem Ueberdrusse bewahrt werden können, den wir auch an oft wiederholten logischen oder practischen Gedanken empfinden, wenn sie nicht durch ihre veränderte Gestalt das Aussehen der Neuheit gewonnen haben. Da aber die meisten ästhetischen Bilder der menschlichen Einbildungskraft sehr nahe liegen und in Folge dessen schon oft und zwar in verschiedenen Beziehungen gebraucht wurden, so besteht die künstlerische Begabung darin, ihnen eine neue Seite abzugewinnen und sie dadurch in neue ungeahnte Beziehungen zu bringen, aus denen eine unerwartete Form eines Begriffes construirt wird. So liegt es z. B. sehr nahe seine Geliebte einen leuchtenden Stern zu nennen und würde keine besondere geistige Anstrengung erfordern

dieses Thema in zahllosen Abänderungen wie: O Du strahlender Stern, der Du meines Lebens Pfad mit Deinem Lichte erhellst u. s. w. zu variiren wo das Licht oder der Stern bald in wirklicher, bald in bildlicher Bedeutung genommen wird. Göthe aber gewinnt diesem Bilde eine ganz neue intressante Seite ab, indem er eine Beziehung von ihm zu uns hervorhebt, an die wir nicht gedacht haben, und die er zur Gestaltung eines ästhetischen Gedankens gebraucht. In seinem Gedichte „Trost in Thränen" hätte er, um das Ungebührliche des Verlangens nach dem Hohen, Göttlichen auszudrücken, auch sagen können: die Sterne können wir nicht erreichen, sie stehen hoch über uns am glänzenden Firmament, aber die Höhe der Sterne ist unserm Bewusstsein immer gegenwärtig, der Fortgang zur Unmöglichkeit sie zu erreichen, wäre zwar noch ein ästhetischer Gedanke aber kein ungewöhnlicher, während die Erinnerung an ihre Beziehung zu unserm Begehrungsvermögen uns ganz unerwartet kommt und dadurch unser Formengefühl in hohem Grade erregt. Auch Schiller bringt in seinem Gedichte „Licht und Wärme" das Licht der Wahrheit mit der Wärme in Verbindung und construirt dadurch einen überraschenden ästhetischen Gedanken.

In den ästhetischen Ideen oder den Conceptionen eines ganzen Kunstwerkes erhält die abstracte Form des Begriffes eine grössere Ausdehnung und Manigfaltigkeit, die ihr einen grössern Werth verleihen. Ist der ästhetische Gedanke einem einfachen logischen Begriffe ähnlich, so ist die ästhetische Idee einer architektonisch gegliederten wissenschaftlichen Abhandlung, in der die verschiedenen Theile sich in eine höhere Einheit vereinigen, zu vergleichen. Jeder Theil muss mit dem Ganzen harmonisch sich vereinigen und darin allein besteht sein Werth. Es ist nicht genug, dass die einzelnen ästhetischen Gedanken schön sind, sie müssen auch zu einander in harmonischem Verhältnisse stehen. Insofern sind die ästhetischen Ideen organische Schönheiten und von einem bestimmten wirklich vorhandenen Begriffe abhängig. Diese Abhängigkeit geht aber nicht soweit, dass sie die Bestimmung ihrer Gestalt von ihrem Begriffe erhalten, sie dürfen nur nicht mit ihm als ihrem Inhalte in Widerspruch gerathen und durch die zweckwidrige Form das Gute verletzen. Darauf allein beschränkt

sich ihre Abhängigkeit vom Begriffe, der indessen ihre Gestalt in ihrer Eigenschaft als schön nicht bestimmen kann. Diese wird durch die Harmonie der Formen, die über die Nothwendigkeit der Erfordernisse des Begriffes hinausgeht, allein bestimmt. Die Auffassung des Begriffes allein genügt deswegen nicht, um ihm auch eine schöne Gestalt geben zu können. Was wir aus dem concreten Begriffe allein construiren können, das ist seine gewöhnliche alltägliche Form, die wir auch ohne künstlerische Begabung in einer Erzählung oder Zeichnung, wenn wir nur die dazu nöthige Fertigkeit besitzen, wiederzugeben vermögen, seine schöne Form aber nicht. Die ästhetische Idee ist eine organische Schönheit, in der die Formen über die Erfordernisse des concreten Begriffes hinausgehen und sich in der Harmonie als der abstracten Form des Begriffes in eine Einheit zusammenschliessen.

Indessen übt auch der Inhalt der ästhetischen Idee, wenn nicht auf den Werth des Schönen selbst, so doch auf unser Interesse an demselben einen bestimmenden Einfluss aus. Wir können uns nicht erwehren bei zwei Kunstwerken von gleicher Schönheit dasjenige mit mehr Interesse zu betrachten, dessen Inhalt uns werth ist und schon allein für sich einnimmt. Sosehr dieses auch genützt hat, die Kunst in sittliche Bahnen zu lenken, sie durch ihren Inhalt zu veredeln und das Gefühl für das Schöne auch im Interesse des Guten zu verwerthen, so blieb doch dieser fremde Einfluss nicht ganz gefahrlos für die Gestaltung des Schönen. Ausserdem dass das Schöne oft von der Kunst zu dessen Nachtheil mit Rücksicht auf das Sittliche und im Dienste desselben gestaltet wurde, wird auch unser Urtheil durch das Interesse, das wir am Stoffe nehmen, bestochen, das für schön zu halten, was seiner Form nach keinen Anspruch darauf zu machen berechtigt ist. Ich meine nicht nur das Reizende, sondern auch das Rührende, das Aufregende, das Neue, die blos unser Empfindungsvermögen in höhere Thätigkeit versetzen und uns dadurch einen Selbstgenuss verschaffen, den wir für den am Schönen nehmen, der aber sehr oft auf Kosten des Schönen geschieht und selbst im Falle, dass sie mit dem Schönen in keinen Conflict gerathen, uns von dessen Betrachtung abziehen und sich selbst zuwenden. Am gefährlichsten für das Schöne ist das Neue, weil es zugleich eine Bedingung der schönen Form ist, insofern es unsere

Empfänglichkeit für dieselbe anregt und deswegen sich direct an unser Formengefühl wendet, während jene nur auf andere Empfindungen einen Einfluss ausüben können. Daher der Reiz, den jede neue, wenn auch unschöne Form für manche sonst feinfühlende Menschen hat, die sie in Folge der Lust, welche sie ihnen verursacht, für schön halten, ohne einzusehen dass sie nur die Thätigkeit ihres Formengefühles anregt. Am meisten kommt dieses in der Mode zum Vorschein, wo jede neue Form für schön gehalten wird, wenn sie auch noch so geschmacklos und extravagant ist. Aber auch die Literatur und die Kunst haben viele Erzeugnisse diesem bestechenden Einflusse, den das Neue auf unsern Geschmack ausübt, zu verdanken, der sogar ganze Epochen künstlerischen Schaffens kennzeichnet.

Ebenso war auch der Einfluss der Wahrheit nicht immer ein für die Kunst günstiger. Mag auch Aristoteles [1]) Recht haben, dass die ersten Anfänge der Kunst dem Streben wahrheitsgetreu nachzuahmen ihr Entstehen zu verdanken haben, so hat doch dieses Streben manche Auswüchse hervorgebracht, die nicht nur unser sittliches Gefühl verletzen, sondern auch die Kunst entwürdigten und sie zur Bildnerin des Hässlichen machten, welches wir nur in Folge unserer Liebe zur Wahrheit für schön hielten. Wir brauchen nur an die sogenannte Schmutzmalerei zu denken, um einzusehen, welchen Schaden unsere Voreingenommenheit für die Wahrheit dem Schönen zugefügt hat. Aber nicht nur diese äusserste Verirrung unseres Wahrheitsgefühles auf dem Gebiete des Schönen, auch manche minderbedeutende Verirrungen unserer Wahrheitsliebe haben unser Schönheitsgefühl auf Abwege geführt und für lange Zeit unterdrückt. Ebenso wie das Gute galt auch manche Zeit die Wahrheit für das Schöne und das höchste Streben des Künstlers war, ein wahrheitsgetreues Bild zu schaffen, welches seinen Anspruch auf das Schöne nur durch seine Wahrheit begründen konnte. Wie wenig aber die Wahrheit im Stande ist das zu leisten, was selbst das Gute zu leisten nicht vermag, geht schon daraus hervor, dass die Wahrheit nicht einmal immer das Gute ist, dass in der Wirklichkeit oft

[1]) Poetica cap. IV.

Missbildungen entstehen, deren Formen selbst dem Begriffe nicht gerecht sind. Ist nun aber selbst das Gute nicht im Stande die Formen des Schönen aus sich selbst heraus zu bestimmen, um wievielweniger ist es die Wahrheit, die nur in Beziehung der Modalität zum Schönen steht und selbst im Falle ihrer Uebereinstimmung mit demselben nur als dessen Verwirklichung, nicht als Wahrheit allein für das Schöne einen Werth hat. Wenn daher auch die Kunst in ihrer Gestaltung nie in Widerspruch mit dem Begriffe gerathen darf, so ist sie doch oft, ohne den mindesten Nachtheil für die Schönheit ihrer Gestalten, von der Wahrheit abgewichen und hat nicht nur in Erzählungen und Dichtungen, von deren Unwahrheit wir nicht überzeugt sind, der Einbildungskraft freien Lauf gelassen, sondern auch Phantasiebilder geschaffen, deren Unwirklichkeit uns bekannt ist. Unter vielen Beispielen dieser Art brauche ich nur die griechischen Bilder der Kentauren anzuführen, denen ungeachtet ihrer Unrealität doch Niemand Schönheit absprechen kann. Auch die gothischen architektonischen Verzierungen, denen wir doch Schönheit zuerkennen müssen, legen Zeugniss davon ab, wie wenig das Schöne von der Wahrheit seines Inhalts oder von der treuen Nachahmung der Natur abhängig ist.

Nicht immer kann indessen das Schöne von der Wahrheit ungestraft sich entfernen. Wenn es auch bei fabelhaften Gestalten und Phantasiegebilden dieses sich erlauben kann, so darf es doch nicht wagen an einem wirklichvorhandenen Wesen, dessen Aussehen uns bekannt ist, einzelne Veränderungen anzubringen. Bei unserer Gewohnheit den Begriff mit seiner gewöhnlichen Gestalt zu identificiren, würde die Veränderung seiner alltäglichen Erscheinungsweise unser Begriffsvermögen verletzen, selbst im Falle sie nur seine Farbe, seinen Stoff oder eine Form betrifft, deren Abänderung den Begriff selbst nicht alterirt. So könnten wir an der Abbildung eines Menschen mit grüner Hautfarbe, mit goldenem Schenkel oder mit einem Auge auf der Stirn keinen Gefallen finden, wenn sie auch schön wäre, wiewohl wir nicht einzusehen vermögen, welchen Einfluss diese Veränderungen auf den Begriff selbst ausüben.

Der Künstler darf deswegen nur bei minderbekannten Wesenclassen seinem Gestaltungstriebe freien Spielraum lassen,

bei bekannten aber ist er an die Natur gebunden. Ersteres findet bei Abbildungen von Pflanzen, letzteres bei denen von Thieren und Menschen statt. Der unermessliche Reichthum der Pflanzenwelt begünstigt die freie Ungebundenheit des künstlerischen Schöpfungsdranges. Da uns alle Pflanzenarten nicht bekannt sind, so findet sich unser Begriffsvermögen auch durch eine neue, ungewöhnliche Form nicht verletzt, während es bei der mindergrossen Manigfaltigkeit der Thiergestalten, am allermeisten aber bei der Abbildung des Menschen, in der Veränderung der Form einen Angriff auf den Begriff selbst sieht. Hier müssen die Formen der Natur nachgebildet und nach den Anforderungen des Geschmackes nur zu schönen umgewandelt werden.

Diese Umwandlung geschieht auf zweierlei Weise: Erstens durch das Zusammentragen der in der Natur zerstreuten, schönen Formen, die der Künstler nur in eine harmonische Einheit zusammenfügt, und zweitens durch die innere, subjective Schöpfungskraft. Jenes ist Sache des Geschmackes, dieses Sache des Genies.

Die blosse Auslösung der schönen Formen aus der Natur erfordert ein richtiges Schönheitsgefühl, welches die schönen Formen aus den ihnen ähnlichen, minderschönen herauszufinden vermag. Hier ist das Formengefühl noch blos passiv, es empfindet nur die Eindrücke von Aussen, ohne selbst etwas dabei zu thun. Mehr Thätigkeit erfordert schon das Zusammenfügen derselben zu einem einheitlichen Ganzen. Aber auch dieses ist keine selbstständige Geistesthätigkeit. Der Eindruck des Schönen geht hier immer der Geistesthätigkeit voraus, unser Geist arbeitet nach einem bestimmten, uns eingedrückten Muster, unser Formengefühl ist nur aus der blossen Möglichkeit die abstracte Begriffsform zu empfinden herausgekommen und hat concrete Gestalt angenommen. Wir haben hier nur eine bestimmte Gestalt vor Augen, in der sich die meisten schönen Formen vereinigen und die wir blos durch die Verschönerung mancher mangelhafter Zufälligkeiten zu vervollkommnen suchen. Ebenso ergeht es uns bei der Nachahmung bereits fertiger Kunstwerke. Wiewohl wir auch hier frei zu arbeiten glauben, stehen wir doch unter dem Eindrucke derselben, unser Geist ist nicht frei, er hat einen gewissen In-

halt, der seiner Thätigkeit eine bestimmte Richtung giebt. Wir befinden uns hier in derselben Lage wie der Denker, der eine Voreingenommenheit für ein bestimmtes philosophisches System hat, an dessen Geistesproducten diese Auffassungsweise ersichtlich ist, welchen Inhalt sie auch haben mögen. Solche Arbeiten haben deswegen immer einen bestimmten Styl, der nicht das Erzeugniss unseres Geistes, sondern die Nachbildung des uns vorschwebenden Musters ist und auch manchmal bei solchen Künstlern, die einen minderfeinen Schönheitssinn besitzen, in Manier ausartet, wo gewisse zufällige Aeusserlichkeiten ihres Musters, die in einem den Schönen fremden Umstande ihren Grund haben, statt des Schönen selbst von ihnen nachgeahmt werden.

Hingegen geht bei den Schöpfungen des Genies die das Schöne schaffende Geistesthätigkeit der Wahrnehmung desselben durch das subjective Schönheitsgefühl voraus. Das Bild ist früher im Geiste des Künstlers fertig, bevor sein Geschmack es empfindet. Die Werke des Genies haben deswegen immer den Stempel der Neuheit, des Ueberraschenden, und sein Styl seinen Grund in seiner eigenen, natürlichen Geistesrichtung, nicht in dem ihm vorschwebenden Muster. Diese unmittelbare Berührung mit der Natur überhebt das Genie der Mühe des langen Studirens, welchem sich der gewöhnliche Künstler unterziehen muss und sogar die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten, die diesem erst nach langjähriger Uebung gelingt, ist ihm ein leichtes, weil seine Art zu arbeiten sich aus seiner eigenen Natur entwickelt, nicht von ihm als ein fremdes Element in sich aufgenommen wird. In Folge dessen ist aber auch das Genie mehr als der gewöhnliche Künstler den Natureinflüssen ausgesetzt und weniger im Stande den physischen Neigungen, Begierden und Leidenschaften zu widerstehen. Selbst in den seltenen Fällen, wo das Genie von eigentlichen Leidenschaften ganz frei geblieben, ist dasselbe immer mit launenhaften Eigenheiten behaftet, die es als eine edle Pflanze kennzeichnen, welche in der freien Natur sich selbst unbewusst in ihrer Pracht sich entfaltet. Auch seine Schöpfungen sind nur eine Frucht des unmittelbaren Naturtriebes, Kinder der augenblicklichen Laune, nicht der vorsätzlichen Kunstthätigkeit. Der kategorische Imperativ gilt dem

Genie nichts, es kann nicht auf Commando arbeiten, Gelegenheitswerke gelingen ihm am allerwenigsten, nur unter dem unmittelbaren Einflusse der Natur kann das Genie schaffen, ihm selbst unbewusst muss es die Anregung überkommen, nicht absichtlich herbeigeführt werden.

Dieses Angeregtsein des Formengefühles ist die Stimmung. In ihr denkt die Abstraction des Begriffes sich selbst, ohne sich eines bestimmten Inhalts bewusst zu sein, den sie von Aussen in sich aufnimmt und nach der Natur ihrer eigenen Formen umgestaltet. Wie jeder physiologische Vorgang vollzieht sich daher auch der Prozess des Schaffens im Geiste des Genies ohne seinen Wissen und Wollen, er ist nur die durch das Hineingerathen in schönere, lebendig angeregte Formen sich vollziehende Umgestaltung der Wirklichkeit. Wie in Traumvisionen entsteigen die Bilder im Innern des Genies ohne sein Hinzuthun, es erfreut sich an ihnen wie an einer Göttererscheinung, die sich ihm blos offenbart hat, nicht aber von ihm hervorgebracht wurde. Der Geist des Genies befindet sich dann in demselben Zustande wie das Schönheitsgefühl bevor es den Eindruck des Schönen empfangen hat, wie dort fehlt auch hier in Momenten des Schaffens der Abstraction des Begriffes der concrete Inhalt und wir können das Genie die thätige Form des Geschmackes nennen. Der Geschmack, der im gewöhnlichen Menschen nur zu empfangen vermag, wird im Genie zur productiven Kraft, aus seiner passiven Form geht er in eine active über, die Gemüthskräfte werden zu Geisteskräften und die Empfindungsfähigkeit zur schöpferischen Macht, die ihren Inhalt umformt. Diese in schaffende Thätigkeit umgewandelte Empfindungsfähigkeit nennen wir schlechthin Geist, weil hier derselbe in seiner Eigenschaft als abstracter Geist sich bethätigt. In den andern Formen seiner Thätigkeit hat der Geist selbst in seiner Abstractheit einen bestimmten Charakter, er ist nicht blos Geist, er ist denkender oder sittlicher Geist. Hier aber ist er **nur** Geist. Er denkt nur die abstracte Form des Begriffes, er bethätigt seine eigene Wesenheit, nicht eine bestimmte Form derselben, er denkt sich selbst. Wie im Denken der Begriff, in der practischen Vernunft die ethische Idee, so nimmt im Genie das Schöne geistige Gestalt an. Wir können demnach das Genie als die concrete Gestalt des geistigen

Urstoffes ansehen, aus dem die andern Geistesformen sich entwickeln. Die Geistesthätigkeit des Genies ist deswegen nicht nur nicht höher als das theoretische oder practische Denken zu stellen, im Gegentheil steht es im Verhältnisse zu ihnen auf einer niederen Stufe der Geistesentwickelung und verhält sich zu ihnen, wie die Naivität zum Selbstbewusstsein. Ebenso wie die Naivität nur eine Vorstufe des Selbstbewusstseins ist, so ist die Thätigkeit des Geistes im Genie nur die erste Phase seiner Selbstbethätigung, die dann im theoretischen und practischen Denken höhere Formen annimmt. Diese Thätigkeit kann zwar nicht erlernt werden, noch kann das Genie von seiner Geistesthätigkeit sich selbst Rechenschaft geben, dieses liegt aber nicht in ihrer absoluten Stellung, sondern in ihrer Unmittelbarkeit. Daher das Erforderniss der Naivität. Das Genie muss ebenso wie das Objectivschöne naiv bleiben, das Selbstbeschauen macht dieses zum eingebildeten Gecken, jenes zum manierirten Effecthascher. Auf dieser abschüssigen Bahn ist schon manches Genie zu Grunde gegangen, das, wenn es seiner Schöpfungskraft freien Lauf gelassen hätte, sich nach ihrer eigenen Natur zu entfalten, ganz Tüchtiges geleistet und möglicherweise auch eine neue Aera der Kunst geschaffen hätte, dadurch aber, dass es sie „in spanische Stiefel eingeschnürt“ und nach einer gewissen Form haschte, der sich ihre Schöpfungen anbequemen mussten, ihre Erzeugnisse verkrüppelte und die schönen Naturfrüchte in verkümmerte Treibhauspflanzen verwandelte. Die Berge kreissten und eine Maus wurde geboren.

Damit ist nicht gemeint, dass die Erzeugnisse des Genies keine bestimmte, charakteristische Form haben können. Im Gegentheile ist die durch einen bestimmten charakteristischen Zug sich unterscheidende Originalität ein besonderes Merkmal der Erzeugnisse desselben, in Folge dessen sich bei ihnen das Ueberraschende, Ungewöhnliche, welches jede Form des Schönen haben muss, um unserm Schönheitsgefühle sich bemerkbar zu machen, in Neuheit verwandelt. Aber die Originalität muss eine naive, ungewollte sein, die sich aus der concreten Individualität seines empirischen Seins von selbst entwickelt, nicht die Folge einer sichselbstbewussten Absichtlichkeit. Die Koketterie verdirbt das Genie, wie das Schöne. Wie das Schaffen

des Genies die Bethätigung seines abstracten Geistes ist, so muss seine Schöpfung die Manifestation seiner empirischen Individualität sein. Das Schaffen des Genies ist das sich bethätigende Schöne, seine Schöpfungen die Silhouetten seiner concreten ihm eigenthümlichen Form.

Wenn daher bei den Schöpfungen des gewöhnlichen Künstlers das Charakteristische in der Manier liegt, so liegt bei denen des Genie's das Charakteristische im Schönen selbst. Sie gleichen den Formen der Pflanzenwelt, die ungeachtet der Verschiedenheit ihrer äusseren Gestalt doch alle den Stempel des der objectiven Natur eigenen Charakters der Naivität und harmlosen Unmittelbarkeit tragen. Das Schöne bestimmt hier nicht nur seine Form, sondern auch seinen Inhalt, indem es dem Stoffe seine charakteristische Besonderheit mittheilt.

Die Schöpfungen des Genie's bilden demnach die zweite Stufe in der Rangordnung des Schönen, welches in drei Classen zerfällt: in die des Einfachschönen, des Charakteristischschönen und die des Schönen als Gutes. In der ersten bestimmt das Schöne sich selbst, in der zweiten bestimmt es auch seinen Inhalt, in der dritten fällt es mit seinem Inhalte zusammen. Was noch diesseits der ersten Phase des Schönen sich befindet, ist blos eine Vorstufe des Schönen, nicht selbst schön.

Dahin gehören die reinen Farben, die einfachen Linien, die mathematischen Figuren und symmetrischen Proportionen. In diesen ist der abstracte Begriff noch nur in seiner quantitativen Form vorhanden, seine Vielheit ist noch keine Manigfaltigkeit, sondern blos quantitative Vielheit und die Einheit noch blos eine räumlich begrenzende. Einheit und Vielheit sind deswegen noch von einander geschieden, der Begriff hat noch nicht seine beiden Momente in eine Einheit vereinigt, sie sind noch auseinandergerissen, die Einheit ist in der Form, die Vielheit ausserhalb derselben, in ihrem Stoffe. Dadurch fehlt auch der Einheit des Begriffes die Selbstbestimmung. Die Einheit, die einer abstracten Vielheit gegenübersteht, ist selbst abstract; sie kann sich nicht als diese oder jene Einheit bestimmen, weil sie nur die Begrenzung der Vielheit, nicht die aus ihr sich entwickelnde, ihr innewohnende Einheit ist und nimmt auch in Folge dessen wenigstens scheinbar, noch nicht die höchste Position ein. Da die Vielheit, welche der Einheit gegenübersteht, dieser als ihr Substrat, wenn auch nicht immer in der Wirklichkeit, doch

dem Begriffe nach vorausgehen muss, so scheint die Einheit der Vielheit wegen vorhanden, ja nur die blosse Negation der Vielheit zu sein. Aus dieser vollständigen Abhängigkeit von der Vielheit geht zwar die Einheit in den symmetrischen Proportionen hinaus, in denen die Einheit auch auf sich selbst Bezug nimmt, aber dieses Bezugnehmen der Einheit auf sich selbst ist noch blos quantitativ-abstract und deswegen noch von der Vielheit abhängig. Da die Einheit noch immer einen gewissen Raum abgrenzt, so kann sie auch hier ihre freie Selbstbestimmung noch nicht erlangen, sie ist durch den Raum mitbestimmt. Erst mit der Wellenlinie fängt das eigentliche Schöne an. In dieser erlangt die Abstraction des Begriffes ihre gegensatzlose Einheit. Einheit und Vielheit sind hier in der Form selbst vorhanden, in der sie sich durchdringen und ineinander aufgehen. Die Vielheit ist selbst eine Einheit, und die Einheit selbst eine Vielheit, die eine geht der andern nicht einmal dem Begriffe nach voran. Die Vielheit ist gleich im Entstehen eine Einheit, und die Einheit eine Vielheit. Sie stehen sich hier nicht als Negativität und Positivität gegenüber, sie sind beide positiv, die Vielheit ist der Inhalt der Einheit. Damit erst ist die Einheit aus ihrer Negativität herausgekommen. In den reinen Farben, Linien und mathematischen Figuren war sie nur die Negation der Vielheit, in den symmetrischen Proportionen die Aufhebung ihrer eigenen Vielheit, in der Wellenlinie ist die Einheit zur Positivität geworden, ohne deswegen die Vielheit zu negiren.

Diese absolute Positivität erlangt das Schöne indem es sich vom Stoffe loslöst und die Gegensätze der Abstraction des Begriffes in sich aufnimmt. Die Selbstgenügsamkeit ist deswegen das Hauptmerkmal sowohl der Empfindung, als der objectiven Existenz des Schönen. Wie die Empfindung des Schönen durch die Erinnerung an dessen stoffliches Substrat nicht verunreinigt werden darf, so darf auch keine Einwirkung der Materie auf seine Form wahrgenommen werden. Die Form muss den Anschein bewahren sich frei, nach ihren eigenen Gesetzen, nicht nach einer dem Stoffe innewohnenden Naturnothwendigkeit entwickelt zu haben. Sobald ein Einfluss der Materie auf die Form hervortritt, verschwindet das Schöne

und es ist als ein Glück für die Menschheit anzusehen, dass die geheimen Gesetze, nach denen die Natur die Formen gestaltet, im Verborgenen wirken, da sie sonst um den Genuss des Naturschönen gekommen wäre. Wie die griechischen Götter ist das Schöne in sich sich selbst verschlossen. Es darf seine Entstehung weder der in seinem stofflichen Substrat innewohnenden Naturnothwendigkeit, noch einem ausserhalb desselben liegenden Zwecke verdanken.

Die Unverträglichkeit des Schönen mit jedem äussern Einflusse erstreckt sich indessen nur auf das sichtbare Hervortreten desselben, nicht auf dessen blosses Vorhandensein. Ebenso wie die Schönheit der Pflanzenwelt durch die ihrer Gestaltung zu Grunde liegenden, im Geheimen wirkenden Naturgesetze nicht leidet, wenn sie sich nicht durch das Verzerren der Formen bemerkbar machen, so thut auch das Zweckdienliche der einzelnen Theile der Thiergestalten ihrer Schönheit keinen Abbruch, wenn der Einfluss des Zweckes sich nicht durch Missbildungen äussert. Auch darin gleicht das Objectivschöne der Empfindung desselben. Wie hier das Angenehme nur dann mit der Empfindung des Schönen unvereinbar ist, wenn es dieselbe stört und sich an deren Stelle zu setzen sucht, so ist die Einwirkung des Stoffes, wie des Zweckes nur dann für dessen Gestaltung schädlich, wenn sie in Folge ihres dem Schönen ungünstigen Einflusses die Unselbstständigkeit der Form bloslegt. Sonst können beide vorhanden sein, ohne dass die im Stoffe liegende Naturnothwendigkeit oder die Zweckmässigkeit die Schönheit der Form aufheben.

Nehmen wir nun die vollständige Selbstgenügsamkeit als Hauptmerkmal des Schönen an, so haben wir zugleich einen Maassstab gewonnen, sowohl die Reinheit der Empfindung des Schönen, als auch das Vorhandensein des Objectivschönen innerhalb einer jeden Phase seiner Entwicklung zu bestimmen. Dieser Maassstab ist nicht nur negativ, er ist auch positiv, da er nicht nur das Fernbleiben jedes fremden Einflusses, sondern das alleinige Vorhandensein der sichselbstgenügenden Abstractheit des Begriffes fordert. Daraus folgt die Richtigkeit der vorausgesetzten Allgemeingiltigkeit des Geschmacksurtheils. Wäre der Maassstab des Schönen ein blos negativer, so hätten wir

wohl ein Recht zu verlangen, dass jeder mit unserm Geschmacksurtheile übereinstimme, wenn wir etwas vom Schönen ausschliessen, nicht aber wenn wir es schön finden, da wir dann wohl das in das Schöne nicht Hineingehörende, nicht aber das Wesen des Schönen selbst bestimmen könnten und daher auch nicht wissen würden, ob wir eine allgemeingleichmässige Empfindung desselben vorauszusetzen berechtigt sind. Dies sind wir nur dann im Stande, wenn wir das Schöne als eine sichselbstgenügende, geistige Positivität erkennen und zwar als eine solche, deren Wahrnehmung noch keine bestimmte Form der Geistesthätigkeit erfordert, sondern im Begriffe des abstracten Geistes selbst liegt. Wenn daher das Verständniss für eine andere Geistesarbeit von der Ausbildung einer bestimmten Form seiner Thätigkeit abhängig ist, so ist die Empfindung des Schönen dem Geiste schon in seiner Abstractheit möglich. Wir haben nicht nur das Recht zu erwarten, sondern auch zu fordern, dass jedes mit einem Geiste begabtes, der sinnlichen Wahrnehmung fähiges Wesen, das Schöne empfinde und herausfühle.

Wenn aber dem ungeachtet eine Verschiedenheit des Geschmackes vorhanden ist, und das Schönheitsgefühl dadurch den Anschein gewinnt, als wäre es, wie die Empfindung des Angenehmen, nur eine Eigenschaft der Sinne, nur das Resultat des Verhältnisses derselben zu den Gegenständen, keine positve Geistesthätigkeit, so liegt diese Ungleichheit des Urtheils in der Vielseitigkeit des concreten, schönen Gegenstandes nicht im Schönen selbst. Bei der vollständigen Begrifflosigkeit des Schönen, fehlt es unserm Denkvermögen an einer bestimmten Form, der es das concrete Schöne entgegen halten könnte, um es daran zu erkennen. Wir sind daher geneigt dasjenige Moment im schönen Gegenstande für das Schöne zu halten, welches am wenigsten dem Schönen angehört und nur in Folge der angenehmen Empfindung, die es gewährt, uns für schön gilt. Der Vergnügungssüchtige findet das Angenehme, der Sittliche den ethischen Inhalt, der Denker den Gedankenreichthum schön. Insofern zwar ist der Geschmack von der Individualität des empfindenden Subjectes abhängig. Aber diese Abhängigkeit betrifft nicht das Schönheitsgefühl selbst, sondern nur dessen Verirrungen, die an ihrem Beeinflusstsein von den

dem Schönen fremden Elementen zu erkennen sind. Der wahre Geschmack ist ebenso entfernt vom concreten Begriffe, wie von der blos sinnlichen Empfindung des Angenehmen, er steht zwischen beiden, er ist die sich selbstempfindende Bethätigung der Urform des Geistes, die im Schönen ihre objective Existenz findet. Daher das träumerische Aussehen des Objectivschönen, welches ihm den Schein eines halbdunklen Gefühlslebens verleiht. Dieses träumerische Wesen ist eine Folge seiner gedankenlosen Denkform, die wir auch bei den indischen Göttern finden, welche die individualisirten Gestalten dieses gedankenlosen Denkens sind.

Selbst unser Urtheil, dass etwas schön sei, beschränkt sich deswegen nur auf die Richtigkeit unserer Empfindung, nicht auf das Vorhandensein eines bestimmten Begriffes im schönen Gegenstande. Das Ethische kann sowohl begriffen als empfunden, das Schöne aber nur empfunden werden. Es sind daher zwei ethische Urtheile möglich, ein naives, in dem das Ethische blos empfunden und ein bewusstes, in dem das Empfundene auch begriffen wird, im Schönen aber ist nur ein naives Urtheil möglich, weil die Naivität in der Form selbst, nicht, wie beim Ethischen in der ethischen Person liegt, die nur ihre Naivität abzulegen braucht, um den ethischen Gedanken zu erfassen, statt ihn nur zu empfinden.

Allerdings kann das Geschmacksurtheil die Richtigkeit seines Ausspruches auch begründen, alsdann ist es aber kein Geschmacksurtheil mehr, sondern ein Reflexionsurtheil, das oft sogar vom Geschmacksurtheile abweicht und zwar zu seinem eigenen Nachtheile. Dieses geht von einer bestimmten, vorgefassten Meinung, von einem Principe aus oder stützt sich auf die Erfahrung. Im ersten Falle ist es der theóretische, im letztern der practische Kanon des Schönen, der in seinen beiden Gestalten nur die Beschaffenheit des Inhaltes oder der Formen des schönen Gegenstandes nicht die des Schönen selbst bestimmen kann, da dies nur die Empfindung wahrzunehmen, nicht der klare Gedanken zu erfassen im Stande ist. Künstler, die im Dienste eines bestimmten Principes oder nur nach den Regeln des empirischen Kanons arbeiten, können kein wahres Kunstwerk hervorbringen. Die byzantinischen Maler oder Bildhauer, denen die Empfindung des Schönen abhanden gekommen war, konnten ungeachtet des ethischen Inhalts und

der richtigen Formen ihrer Gestalten das Schöne nicht schaffen. Ebensowenig wie ein bestimmter Gedanke empfunden werden kann, kann das Schöne als die Abstraction des Begriffes durch eine bestimmte Gedankenform gedacht werden [1]). Indem das Schöne zum Gedanken wird, hört es auf schön zu sein und wird zum Guten.

In Folge dieser Unmöglichkeit das Schöne in concrete Begriffsformen zu bringen, wurde demselben von vielen Aesthetikern die Selbstständigkeit abgesprochen und die subjective Wahrnehmung zur Bedingung seiner objectiven Existenz gemacht. Da das Schöne nur mittelst der Empfindung wahrgenommen wird, das Empfinden aber unmöglich objectivirt werden kann, so glaubte man, dass mit dem Fehlen des empfindenden Subjectes auch das Schöne seine objective Existenz einbüsst und selbst Hegel rettet die objective Existenz des Schönen bei der Abwesenheit des empfindenden Subjectes nur damit, dass er das Schöne eine mit ihrer Erscheinung identische Idee, also einen concreten Begriff sein lässt, der in seiner Eigenschaft als Gutes auch vom Gedanken erfasst werden kann. Wäre aber dieses Verfahren beim Feststellen der objectiven Wahrheit einer Erscheinung richtig, so hätten wir das Recht nicht nur die Realität des Schönen, sondern auch die aller Dinge nach unserer Fähigkeit sie wahrzunehmen zu bestimmen, wie auch zu behaupten, dass, wenn unsere Beschaffenheit eine andere wäre, manche Dinge, die sich jetzt eines unbezweifelten objectiven Daseins erfreuen, in Abhängigkeit von der subjectiven Wahrnehmung gerathen würden. Ja selbst der Begriff könnte in einer künftigen Schöpfungsperiode in die traurige Lage kommen erst vom wahrnehmenden Subjecte sein Dasein zu empfangen, wenn der geistige Organismus ein anderer geworden ist. Demnach hat der Strauss gar nicht so Unrecht, wenn er die Augen schliesst, um die ihm unangenehmen Gegenstände verschwinden zu lassen, er treibt nur Zukunftsdenken, weiter nichts. Da wir uns selbst aber lächerlich vorkommen würden, wenn wir auf diese unabweis-

[1]) So wahr ist, sagt Göthe (Dichtung und Wahrheit 2ter Theil 12tes Buch Seite 67 ed. Hempel), dass das aus einer schönen Seele hervordringende Leben nur um desto freier wirkt, je weniger es durch Kritik in das Kunstreich herabgezogen erscheint.

liche Consequenz im Ernste eingingen, so müssen wir in der Beschaffenheit der objectiven Erscheinung des Schönen selbst den Grund suchen, warum es so und nicht anders von uns wahrgenommen wird und unsere Wahrnehmungsweise aus seinem objectiven Dasein, nicht sein objectives Dasein aus unserer Wahrnehmungsweise ableiten. Damit aber gestehen wir dem Schönen ein objectives Sein zu, welches von unserer Wahrnehmung unabhängig ist und seine Realität auch behält, selbst wenn es von uns nicht wahrgenommen wird. Dass das Schöne nur durch den in seiner Thätigkeit sich blos empfindenden, abstracten Geist, nicht durch eine concrete Denkform wahrgenommen werden kann, das thut seiner objectiven Selbstständigkeit keinen Abbruch, und wenn uns auch der Sinn für diese Empfindung fehlte, und der menschliche Geist gar keiner abstracten Formenthätigkeit fähig wäre, so würde das Schöne doch bleiben, was es ist: die abstracte Form des Begriffes.

Das Naturschöne.

Die Ablösung der Form vom Stoffe als Vorbedingung der Empfindung des Schönen findet ihre objective Gestalt im Lichte und im Klange. Beide sind noch nicht an sich schön und können auch unter Umständen hässlich hein, das Licht grell, der Klang unharmonisch, aber ungeachtet dessen bleiben sie in allen ihren Gestalten, als blosse von ihren Körpern abgelöste, selbstständige Eigenschaften, die Vorbedingung des Schönen. Der Geschmack, der Geruch, das Rauhe und Sanfte, die Härte und die Weichheit, sind mit ihrem Stoffe unzertrennlich verwachsen. Das objective Schöne kann sich deswegen aus diesen Eigenschaften nicht entwickeln. Wie die Empfindung des Schönen die Ablösung der Form von ihrem Stoffe bedingt, so vermag auch die objective Gestalt desselben nur aus den beiden stofflosen Eigenschaften der Körper sich herauszubilden, die sich von ihnen zu selbstständigen Existenzen losgelöst haben. Die andern Eigenschaften, denen diese Selbstständigkeit fehlt, können nur angenehm, jene allein auch schön sein.

Diese Vorbedingung des Schönen wird in der Farbe und im Tone zur Vorstufe des Schönen. Farbe und Ton sind nicht mehr blos Licht und Klang, sie sind ein bestimmtes Licht, ein bestimmter Klang, die, indem sie sich selbst modificiren, aus der blossen Fähigkeit Gestalten zu bilden, herausgehen und zu wirklichen Gestalten werden. Auf dieser Entwicklungsstufe ist das Schöne mit der Veränderung seines Stoffes noch identisch, die Schönheit ist noch eine innerliche, wie im Ton der Klang, so hat auch das Licht in der Farbe eine Veränderung erlitten, sein Inneres ist ein Anderes geworden und wenn auch der Ausspruch des Plato, dass die Idee des Schönen eine helle, lichte sei[1]), nicht vom Räumlichschönen in seinen weiteren

[1]) Phädr. p. 250. κάλλος δέ τότε τ' ἦν ἰδεῖν λαμπρόν.

Entwicklungsphasen ausgesagt werden kann, so ist er doch für sein erstes Aufkeimen zutreffend, in dem das Schöne noch eine blosse Modification des Lichtes ist. Das Licht ist hier nicht nur die Bedingung der Wahrnehmung des Schönen, es ist das Schöne selbst, welches ohne Licht nicht nur nicht wahrgenommen werden, sondern auch nicht vorhanden sein kann, da ihm der Urgrund, aus dem es sich herausbildet, fehlt.

Das Licht gilt daher bei den Naturvölkern für das Schöne selbst und diejenigen Farben für die schönsten, welche die grösste Lichtfülle ausstrahlen. Allerdings muss, wie bei jeder Empfindung des Schönen, auch hier das Formengefühl zugleich durch das Ungewohnte angeregt werden. Das Weisse gilt bei den Naturvölkern, wiewohl es das ganze Licht ausstrahlt, für keine schöne Farbe, weil das weisse Licht einen beruhigenden, besänftigenden Einfluss auf unser Auge ausübt, und wir noch dazu an die Empfindung desselben gewöhnt sind nnd sie nicht mehr wahrnehmen. Aber, wie im ganzen Gebiete des Schönen, so macht auch hier nicht die Neuheit, das Ungewohnte allein den Inhalt der Empfindung aus. Der Inhalt derselben ist das Licht oder der Urstoff aller diesem Gebiete angehörenden Formen, dessen Einfluss sich auch der Gebildete nicht entziehen kann und der nur beim Naturmenschen mehr hervortritt, weil sein abstracter, an keine bestimmte Denkform gewöhnter Geist, nur die Abstraction der Form zu erfassen befähigt ist. Das Licht ist die Majestät des Prächtigen, welches den Gebildeten anzieht, den Naturmenschen über sich selbst erhebt. Er liebt es in seiner Tracht, in seiner Behausung und verehrt es in seinen Tempeln, die er mit grösster Pracht ausschmückt, in der er die höchste Ausstrahlung des absoluten Urstoffes aller Form sieht.

In dem Mineralreiche finden wir diesen Urstoff aller Formen der Vorstufe des Schönen in seiner ersten Entwicklungsphase im hellen Rückstrahl des Lichtes, den manche Mineralien zurückwerfen, die uns mit ihrem leuchtenden Glanze erfreuen. In dieser Region der Vereinzelung, wo die organische Gliederung, die Beziehung der einzelnen Theile auf und zu einander noch fehlt, kann auch das Schöne durch die räumliche Form keine bestimmte Gestalt erhalten. Die Schönheitsform beschränkt sich hier noch auf die Modification des Lichtes selbst, auf seine

Farbe. Diese Innerlichkeit ist hier noch die einzige Schönheitsform, das Schöne ist noch nicht ganz räumlich, es ist zwar an einen bestimmten Gegenstand gebunden, aber es bestimmt nicht ihn, sondern nur sich selbst. Wie die Saite beim Tone, ist auch hier der schöne Gegenstand nur das Medium des Schönen, nicht selbst schön, das Schöne hat noch musicalische Form. Daher dieses wunderbare Gefühl, welches uns beim Anblicke des Gefunkels gewisser Mineralien ergreift, aus denen ein verzauberter Geist zu uns zu sprechen, eine im Stoffe gebannte Seele ihr Inneres uns zu offenbaren scheint, was auch die Ursache manchen Aberglaubens ist, der ihnen eine gewisse, wunderthätige Kraft von geheimnissvoller Wirkung beilegt.

Ganz räumlich wird das Schöne in den wahrnehmbaren Formen der glanzlosen Krystalle. Hier umfasst es nicht mehr blosse verschiedene Modificationen seines eigenes Stoffes, es bestimmt auch die Gestalt der äusseren Dinge, deren Dasein keine Bedingung seiner Existenz ist. Aus seiner Innerlichkeit ist es in die Aussenwelt hineingetreten, die in sich selbst verschlossene Musik ist zur Zeichnung geworden.

Aber, wie in der Farbe, ist auch hier das Naturschöne nur einseitig. Wie dort das Schöne nur innerlich, so ist es hier nur äusserlich. Indem es aus seiner Innerlichkeit hinaustritt, ist es dem Raume ganz verfallen, den es nur in seiner abstracten Quantität, nicht in seiner qualitativen Gestalt bestimmt. Das Princip des Schönen ist deswegen hier noch die Richtigkeit, die Form bezieht sich auf den Raum, nicht auf sich selbst. Was in der Farbe das Gefühl empfindet, das begreift hier der Verstand, dort ist das Schöne anregend, hier verständig, dort musicalisch, hier mathematisch.

Eine Verbindung dieser beiden Seiten des Schönen findet im Reizenden statt: In ihm vereinigen sich Farbe und Form zu einer Einheit, die Zeichnung hat zu ihrem Stoffe die Farbe, und die Farbe zu ihrer Form die räumliche Gestalt. Ohne die Farbe ist das Schöne nicht reizend, ohne die schöne Form die Farbe nicht schön.

Diese Verbindung des innerlichen und äusserlichen, musicalischen und plastischen Schönen ist aber noch nur äusserlich, sie hat ihre Einheit nicht im Schönen, sondern in einem ausserhalb des Schönen stehenden Dritten, im empfindenden

Subjecte. Nicht die Farbe selbst, nur die Art ihres Empfundenseins bedingt die schöne Form, sie selbst bleibt in jeder Form sich selber gleich und verändert mit der Form nur ihr Verhältniss zum wahrnehmenden Subjecte, nicht ihr eigenes Wesen. Die Einheit von Farbe und Form ist daher im Reizenden noch unbestimmt und richtet sich noch nach der Ausbildung des Schönheitsgefühles des empfindenden Subjectes, dessen Formensinn allein den Maassstab für ihre Vereinigung abgiebt. Bei gebildeten Völkern muss die Farbe mit einer schönen Form sich verbinden, um einen Reiz ausüben zu können, bei minder gebildeten mit einer tadellosen, bei ganz ungebildeten Völkern genügt die Farbe an sich selbst und büsst auch in einer unschönen Gestalt ihren Zauber nicht ein.

Das Reizende wird deswegen für eine blos sinnliche Form gehalten, welche sich zum Angenehmen, wie der Magnetismus zum Magnete, wie die bewegende Kraft zur Materie verhält. Und in der That scheint das Reizende nur das sich bewegende oder anziehende Angenehme zu sein und sich, wie dieses, nur auf die Sinne zu beziehen. Wäre dem aber wirklich so, so müsste das Reizende sich nicht auf das mittelst des Hörens oder Sehens Wahrnehmbare beschränken, auch andere Sinne müssten der Empfindung des Reizenden fähig sein. Da dieses aber nicht der Fall ist, so zeigt diese Gemeinsamkeit der Empfindungsorgane, dass das Reizende in eine Verbindung mit dem Schönen eingegangen ist, in Folge dessen es sich nicht durch andere, als die der Empfindung des Schönen fähigen Organe dem Subjecte wahrnehmbar machen kann. Der Stoff des Angenehmen ist die Materie, der des Reizenden die Form selbst in ihrer Innerlichkeit. Daher nennen wir auch das Anmuthige, in dem diese Innerlichkeit der Urform sich zum Seelenleben verklärt hat, reizend. Nur in seiner Beziehung zum wahrnehmenden Subjecte gleicht das Reizende dem Angenehmen, im Uebrigen aber steht es dem Schönen näher, als dem Angenehmen. Nicht nur, dass das Reizende mehr als das Angenehme auch das Vorhandensein der schönen Form fordert, auch in seiner einfachsten Gestalt, als blosse Modification des Stoffes, bildet es eine Vorstufe des Schönen, in der die Natur die Ablösung der Form von der Materie noch selbst besorgt und daher auch von unsern Sinnen allein wahrgenommen werden kann. Das

wahrnehmende Subject ist hier noch der Arbeit überhoben, die Form von der Materie abzulösen, die Natur hat es für dasselbe übernommen, der ganze Process des Schönen ist noch ein objectiver, das Schöne bewegt sich gegen das wahrnehmende Individuum, wird ihm von der Natur angeboten und dieses hat es nur mühelos zu geniessen. In diesem Stadium, wo das Reizende noch nur die innerliche Modification der Urform ist, wird es auch von Thieren empfunden. Thiere, die keinen Schönheitssinn haben können, weil ihnen der innere Formensinn oder die Eigenschaft, die Form vom Stoffe abzulösen, fehlt, empfinden Lust oder Unlust bei der Wahrnehmung gewisser Farben. Der Formensinn hat hier ein objectives Dasein, welches sein Vorhandensein im Subjecte entbehrlich macht. Die Sinne allein genügen die Form wahrzunehmen, weil hier auch keine eigentliche Geistesthätigkeit erforderlich ist, die Form von ihrer Materie, die hier selbst Form ist, abzulösen und die einzige Bedingung der Empfindung die Beschaffenheit der Wahrnehmungsorgane bildet, die Wesen fortgeschrittener Geistesentwicklung fähig macht, auch die höheren reinen Formen des Schönen wahrzunehmen.

Ist nun im Reizenden die Verbindung des Musikalisch- mit dem Plastischschönen eine äusserliche, so wird sie im Pflanzenreiche zu einer innigen. Die Innerlichkeit des Schönen tritt nach Aussen heraus, sie wird räumlich, Zeichnung und Innerlichkeit haben ihre Einheit im Schönen selbst, welches sich hier auf sich bezieht. Die Zeichnung ist die räumliche Gestalt der Innerlichkeit und die Innerlichkeit das Wesen der Zeichnung. Das Schöne hat hier eine räumliche Seele bekommen, es ist zum Individuum geworden.

Daher das Charakteristische, welches vielen Pflanzen eigen ist. Die alten Hellenen bevölkerten ihre Pflanzenwelt mit lebendigen Individuen, deren Seelenempfindungen in den Pflanzenformen räumliche Gestalt angenommen hatten. Mit dem Verschwinden dieser phantasiereichen, poetischen Auffassung der Natur ist zwar das Pflanzenreich entgöttert worden, aber auch wir können bei dem Anblicke mancher Pflanzen nicht umhin, an eine bestimmte Empfindung, Laune oder Gefühl, ja, an eine bestimmte Individualität zu denken; die Thränenweide traurig, die Birke wehmüthig, die

Cypresse ernst, die Tanne düster, den himmelanstrebenden Lorbeer gehoben und die italiensche Pappel stolz zu finden. Wir legen zwar auch den Farben einen bestimmten Charakter bei. Das Weisse gilt uns für die Unschuld, das Grüne für die Hoffnung, das Gelbe für die Eifersucht und das Schwarze für die Trauer. Aber hier hat das Charakteristische nur eine symbolische Bedeutung. Wir legen die Unschuld nicht dem Weissen, die Hoffnung nicht dem Grünen selbst bei, sie sind nur die Farben derselben, während die Pflanze selbst zum charakteristischen Individuum wird. Wir fühlen, dass uns hier eine Formenseele entgegen tritt, deren Empfindungen, ebenso wie sie selbst, noch nur räumliche Gestalt haben, ein im Raume sich auseinanderlegender Charakter.

Noch mehr ist das Charakteristischschöne im Thierreiche entwickelt. Das Musikalischschöne, das im Reize nur in eine äusserliche Verbindung mit dem Plastischen eingegangen ist und im Pflanzenreiche selbst plastische Gestalt angenommen hat, wird im Thierreiche zu einem charakteristischen Bestandtheil der Formenzeichnung. Die Farbe, welche bei der Pflanze wohl zu ihrer Schönheit, aber nicht zur Bestimmung ihres charakteristischen Aussehens beiträgt und selbst bei ihrer Abweichung vom gewöhnlichen Grün uns höchstens an ein gewisses Gefühl, an eine allgemeine Empfindung erinnert, tritt beim Thiere in die allgemeine Harmonie der Formen ein, mit welchen sie sich zu einer bestimmten, charakteristischen Einheit verbindet. Die weisse Farbe ergänzt im Lamme den frommen, die rostgelbe im Tiger den blutdürstigen Charakter seiner Formen, die erst in Folge ihrer Uebereinstimmung mit ihr zu einer bestimmten harmonischen Individualität werden. Am meisten ist es aber das Auge, welches das Feuer der inneren Empfindung ausstrahlt und, wie das objective Licht, allen Formen unter dem Zauber seiner Beleuchtung, eine innige Einheit verleiht. Die Hautfarbe bildet im Thierreiche nur ein Glied der Formenharmonie, das Augenlicht die Harmonie selbst. Wie das äussere Licht der Urstoff aller räumlich musikalischen Formen, so ist auch das innere, welches uns vom Auge entgegenstrahlt, der Urstoff aller Erscheinungsformen der Subjectivität, des Charakters. Das Augenlicht ist das von der Materie

abgelöste innere Seelenleben, die von ihrer irdischen Schwere befreite Empfindung, die stofflose, innere Formenwelt. Dem Pflanzenreiche feht noch das Auge, es ist deswegen noch nur plastisch, während die Innerlichkeit des Thieres uns in den Strahlen seines Augenlichtes als Charakterform entgegentritt, welche nicht nur mit allen seinen äusseren Formen übereinstimmt, sondern die innere Seele, der Mittel- und Brennpunkt seiner ganzen Gestalt ist. Die Einheit der Seele, die in der Pflanze nur eine räumliche ist, ist im Thiere zu einer innerlichen geworden, in der die plastische Zeichnung mit der musikalischen Innigkeit verschmolzen und die Plastik in Musik verwandelt wurde.

Allerdings gewinnt das Charakteristischschöne im Thierreiche in Folge seiner Uebereinstimmung mit der Individualität den Anschein, als wäre dasselbe nur von der Idee des Guten, nicht von der der Formenharmonie selbst innewohnenden Nothwendigkeit bestimmt, als gehöre es nicht dem Schönen, sondern dem Zweckmässigen an. Aber bei näherer Betrachtung zeigt sich diese Vermuthung als blosser trügerischer Schein, der dadurch entstanden ist, dass wir die Wirkungen der physiologischen Vorgänge, die die wahre Ursache der Formengestalten sind, in den Formen auch wahrzunehmen glauben. Bei der Pflanze kommt uns dieses weniger in den Sinn, weil die Pflanze noch ein blos räumliches, kein inneres, sich selbstempfindendes Leben besitzt, welches wir uns als ein besonderes, von seiner räumlichen Form sich unterscheidendes, seine äussere Gestalt bestimmendes Ganze zu denken vermögen. Im Grunde aber können wir mit ebendemselben Rechte, mit dem wir dem Thierreiche die charakteristische Schönheit absprechen, dem Pflanzenreiche nicht nur keine charakterische sondern gar keine Schönheit zuerkennen, da auch hier die Form das Produkt gewisser Naturkräfte, nicht ihrer Selbstbestimmung ist. Zum Glück kümmern wir uns im Schönen nicht um die Wirklichkeit, sondern nur um den Schein, nicht um die Ursache der Uebereinstimmung der Formen miteinander, sondern um die Uebereinstimmung selbst. Wir finden deswegen nicht nur das Pflanzenreich schön, wir geniessen auch das Charakteristischschöne des Thierreiches, ohne uns von der zweckmässigen Uebereinstimmung mit seinem inneren Wesen im Genusse des Schönen stören zu lassen. Und in der That ist

es mindestens sehr gewagt zu behaupten, dass die charakteristischen Formen des Thieres durch sein inneres Wesen allein bestimmt sind und dass diese Bestimmung in den Formen selbst ersichtlich ist. Nicht nur allein sind wir nicht im Stande einzusehen, welchen directen Einfluss die psychische Beschaffenheit des Thieres auf seine Farbe auszuüben vermag und welche Bedeutung hier wiederum diese für die Vervollständigung seiner charakteristischen Individualität haben kann, auch die Formen, deren Zusammenhang mit der Individualität des des Thieres uns einleuchtet, lassen sich in ihrer concreten Zeichnung, wie in ihrer harmonischen Uebereinstimmung miteinander nicht aus dem inneren Wesen desselben herleiten. Wenn auch manche Organe des Thieres ein Erforderniss seiner charakteristischen Eigenheiten sind, so ist doch ihre bestimmte Gestalt, wenigstens dem Anschein nach — was beim Schönen einerlei ist — das Resultat der sich bestimmenden Form selbst. Der Körper des Löwen könnte weniger plastisch geformt sein, sein Fuss, sein Schwanz eine andere Gestalt haben, seine Mähne ganz fehlen, ohne seiner individuellen Beschaffenheit Eintrag zu thun, ist doch die Löwin ebenso raublustig und ihre Gestalt nicht so schwungvoll, wie die des Löwen. Dieses Hinausgehen der Form über das Erforderniss der wirklichen Individualität des Thieres ist aber das Charakteristischschöne des Thierreiches. Die Form bestimmt hier nicht nur sich selbst, sie bestimmt auch den Charakter des Thieres. Der Löwe erscheint uns als der König des Waldes, der Fuchs als der Schlaueste, der Esel als der Dümmste des Thierreiches nicht, weil sie es wirklich sind, sondern weil ihre äusseren Formen ihnen diesen Charakter in unsern Augen verleihen. Ja selbst der wirkliche Charakter des Thieres wird oft durch die Form verdeckt und wir bekommen eine ganz entgegengesetzte Vorstellung von ihm, als er in der Wirklichkeit ist. So sprechen wir von der Grossmuth des Löwen, von der Falschheit der Katze, weil ihr äusseres Aussehen auf uns diesen Eindruck macht, während sie nach Behauptung mancher Naturforscher die entgegengesetzten Eigenschaften besitzen.

Die höchste Form erlangt das Naturschöne im Menschen. Im Thiere ist die Innerlichkeit nur die die ganze Zeichnung durchdringende Seele, im Menschen das Schöne selbst. Da

das Thier keine allgemeinen Vorstellungen besitzt, so ist seine Innerlichkeit noch unselbstständig. Die Seele der Pflanze ist blos räumlich, die des Thieres an einen bestimmten Raum gebunden. Sie ist zwar substantiell, aber nicht raumlos, sie besitzt noch keine Vorstellungen, die sich von ihrem concreten Dasein als nur für sich bestehende Gedanken loslösen können. Das Thier hat Empfindungen, Leidenschaften, aber keine allgemeinen Vorstellungen, seine Seele ist noch mit ihrer concreten Existenz verwachsen und selbst seine ethischen Gefühle, wie Mutterliebe, setzen sich nur von vereinzelten Anregungen zusammen, die es durchlebt, ohne sie in eine Einheit zusammenzufassen. Die Wesenheit des Thieres kann deswegen über das Charakteristischschöne nicht hinausgehen, das Schöne kann nur der äussern Erscheinung des Thieres den Schein eines bestimmten Charakters verleihen, nicht seine Innerlichkeit selbst ergreifen, diese ist mit seiner empirischen Existenz, innerhalb welcher das ganze Seelenleben des Thieres gebannt ist, identisch. Gutes und Schönes bleiben daher hier noch von einander geschieden, sie befinden sich nebeneinander, ohne in einander überzufliessen. Erst im Menschen wird das Gute zum Schönen. In ihm werden die vereinzelten Empfindungen zu allgemeinen Vorstellungen. Die Thiere haben nur vereinzelte Empfindungen ihres Geschlechtsunterschiedes, dem Menschen aber kommt die Liebe zu; jene sind nur ein Werk des Guten, diese ein Product des Guten als Schönes. Der Geschlechtsgenuss schliesst die hässliche Form nicht aus, die Natur kann ihren Zweck auch ohne das Schöne erreichen und selbst in dem Falle, wo sie sich desselben als Mittel zu ihrem Zwecke bedient, ist das Schöne nur im Dienste des Guten, nicht das Gute selbst. Die Liebe aber ist mit ihrer Schönheit eins, das Geschlechtliche hat in ihr ethische Gestalt angenommen, es ist aus seiner thierischen Isolirtheit hinausgetreten und zum allgemeinen, von seinem augenblicklichen Dasein losgelösten Gedanken geworden. Der thierische Geschlechtstrieb ist nur zweckdienlich, die Liebe, als eine in sich selbst harmonisch abgeschlossene Vorstellung, auch eine besondere Schönheitsform. Indem der Geschlechtstrieb von seiner augenblicklichen Existenz sich losgelöst und zu einer sich selbst bestimmenden, in sich abgeschlossenen harmonischen Vorstellung sich verklärt hat, ist er zur Schönheit

geworden. Beim Thiere ist das Schöne blos neben dem Geschlechtstrieb vorhanden, beim Menschen ist es mit der Liebe identisch, es ist zugleich die Existenz des Guten selbst.

Dasselbe gilt von allen Formen geistiger und ethischer Schönheit. Das Thier kann wohl klug, sanft und treu sein, die Klugheit, die Sanftmuth und die Treue aber, ist nur dem Menschen eigen. Im Thiere sind sie noch nur momentane Empfindungen eines bestimmten empirischen Individuums, im Menschen aber, für sich selbstbestehende, besondere Vorstellungen, die sich vom Individuum losgelöst und zu stofflosen, allgemeinen Mächten geworden sind, deren Erscheinen mit ihrer Schönheit identisch ist. Wenn die Klugheit und die Sanftmuth uns im Thiere noch in ihrer individuellen Isolirtheit als vereinzelte Thatsachen ihres inneren Lebens erscheinen, so erscheinen uns dieselben im Menschen als harmonische Gedanken oder Gefühle, in denen die Existenz des Guten zugleich die des Schönen ist. Selbst das Auge des Thieres kann uns nur die empirischen Empfindungen eines bestimmten Individuums offenbaren, im Menschen aber erscheint uns die innere Formenwelt in ihrer Allgemeinheit, welche ebenso stofflos, wie das Licht, nicht nur der Urstoff, sondern das von seinem Stoffe losgelöste Subjectivschöne selbst ist.

Das Kunstschöne.

Das Kunstschöne hat seine Entstehung dem inneren Drange des Menschen zu verdanken, die Natur zu verschönern. In dieser Phase finden wir es noch heutzutage bei den wilden Völkern Nordamerikas. Dieselben besitzen keinen eigentlichen Kunstsinn, noch einen zum künstlerischen Schaffen sie antreibenden Gestaltungstrieb, aber das Verlangen, dem in ihnen noch schlummernden Schönheitssinn zu genügen, lässt sie allerlei Veränderungen, ja sogar manche schmerzhafte Operationen an ihrem Körper vornehmen. So finden wir bei den Indios da matto die Sitte, sich das Gesicht zu bemalen, bei den Mönnitaris mit allerlei Figuren sich den Körper zu tätowiren und die Botocuden nehmen sogar keinen Anstand sich die Oberlippe zu durchlöchern und ein rundgeformtes, dickes Stück Holz hineinzustecken, in der Meinung, sich dadurch zu verschönern.

Schon in diesen noch sehr rohen Anfängen muss uns eine eigenthümliche Erscheinung auffallen, die für die Entwicklung der Kunst bezeichnend ist. Sowohl das Tätowiren, als der Inhalt desselben, der aus phantastischen, ungewöhnlichen Figuren besteht, wie auch die hochaufgespannten Lippen bezeugen, dass diese wilden Völker das Wesen des Schönen im Auffälligen[1]) und die Aufgabe der Kunst im Hervorbringen des Ungewöhnlichen sehen.

[1]) Auch die Griechen scheinen in der vorhellenischen Zeit dieser Auffassung gehuldigt zu haben, was aus dem Umstand zu schliessen ist, dass die ersten Bilder der Chariten in dem ihnen geweihten Tempel zu Orchemenos vom Himmel herabgefallene Steine waren. Siehe Paus. 9, 38, 1.

Dieselbe Erscheinung finden wir bei den Lappländern und Ostiaken hinsichtlich ihres religiösen Ideals. Wie den Mönnitaris das Auffällige schön ist, so ist diesen Völkern das Ungewöhnliche heilig. Die Lappländer vergöttern Steine von ungewöhnlicher Form als Bilder ihres Storjunkare, und die Ostiaken verehren Baumstämme oder keilförmig zugehauene Klötzchen von seltsamer Gestalt als höhere Mächte. Was bei jenen blos für schön, das gilt diesen für göttlich. Das Schöne ist bei ihnen in eine Vereinigung mit dem Göttlichen eingegangen. Bei den Mönnitaris sind Göttliches und Schönes noch auseinander, bei den Lappländern und Ostiaken wird das Schöne zum Zeichen des Göttlichen. Die Kunst hat mit der fortgeschrittenen geistigen Entwicklung ein Ideal bekommen [1].

Zu diesem Ideale verhält sich noch das Schöne wie eine blosse Eigenschaft. Es ist zwar hier aus dem Bereiche des blossen Genusses hinausgegangen und zum Göttlichen geworden, aber das Schöne ist nicht selbst göttlich, es ist nur eine Eigenschaft Gottes, die zu seiner Vollkommenheit ebenso, wie die Tätowirung zu der des Menschen, beiträgt. Der Charakter des Schönen ist daher derselbe geblieben. Ungeachtet seiner Heiligung ist es noch ebenso unselbstständig, wie früher und hängt von der Geschmacksrichtung des wahrnehmenden Subjectes ab, welches seine eigene Empfindung als Maassstab des Schönen anlegt, weswegen wir auch keinen Fortschritt in der Auffassung des Wesens des Schönen selbst wahrnehmen. Hier, wie dort, finden wir das Schöne als das Ungewöhnliche, nur mit dem Unterschiede, dass dort das Ungewöhnliche nur schön, während es hier auch göttlich ist, nicht weil es selbst eine höhere Macht bildet, sondern weil es einem Gotte zukommt.

So unscheinbar indessen dieser Unterschied ist, so bildet er doch einen bedeutenden Wendepunct in der Entwicklung der Kunst. Die Heilighaltung des Schönen, weil es göttlich ist, macht es von einem ausserhalb desselben stehenden

[1] In dieser Vergötterung des Auffälligen ist der Grund zu suchen, weshalb die Mexikaner ihren guten Geist Tetzkallipula, den sie sich als blühenden Jüngling gedacht, doch als hässlichen Götzen mit einem Bärengesicht abgebildet haben.

Ideale abhängig. Das Schöne ist zwar aus dem Bereiche des blossen Genusses hinausgegangen, aber es ist in Abhängigkeit von einem ausserhalb desselben stehenden Ideale gerathen. Die Kunst, die bei den Mönnitaris nur das Schöne zu ihrem Ziele hat, muss bei den Lappländern einem über demselben stehenden Ideale, dem es nur als Eigenschaft zukommt, Rechnung tragen und demgemäss das Schöne gestalten.

Ist nun zwar die Abhängigkeit des künstlerischen Schaffens vom religiösen Ideale hier noch nur im Begriffe vorhanden, indem das Auffällige in seiner charakterlosen Allgemeinheit das Wesen beider bildet, so nimmt dieselbe bei den Völkern, die dem bösen Principe eine absolute Macht beilegen, concrete Form an. Hier kommt die Entzweiung des religiösen Ideals mit dem Schönen zum ausgesprochenen Bruche, das religiöse Ideal verdrängt das Schöne und die Kunst schafft als Bildnerin des Ideals, das Hässliche.

Auf diesem Abwege finden wir die Kunst auch bei denjenigen Völkern, die ihr Absolutes symbolisch gestalteten. Auch hier ist der religiöse Gedanke mit dem Schönen zerfallen und kann nur auf Unkosten desselben sichtbare Gestalt annehmen. Die bunt gestalteten ägyptischen Gottheiten, sind ebenso hässlich, wie die mexikanischen Götzenbilder der bösen Götter. Die Kunst im Dienste des religiösen Ideals kann dort ebenso wie hier nur das Hässliche gestalten.

Nichtsdestoweniger hat jedoch die Kunst mit dem Durchgange durch die Symbolik einen Reinigungsprozess vollbracht, indem hier das Zusammengehen des religiösen Ideals mit dem Hässlichen nicht, wie in der Abbildung des bösen Principes, im Ideale selbst, sondern in äusseren Verhältnissen seinen Grund hat. Denn während das Ideal des bösen Principes mit seiner Hässlichkeit identisch ist, ist die symbolische Darstellung des religiösen Ideals mit dem Hässlichen nur eine äussere Verbindung eingegangen, das Hässliche liegt nicht im Ideale selbst, es liegt nur in einer ihm fremden Nothwendigkeit seiner concreten Erscheinung, jenem ist das Hässliche nothwendig, dieser blos zufällig.

Mit dieser Zufälligkeit hat das Hässliche seine absolute Position eingebüsst, es ist nicht mehr das göttliche Wesen

selbst, sondern seine empirische Erscheinung, nicht das religiöse Ideal, sondern seine wirkliche Gestalt, der das Hässliche sein Dasein zu verdanken hat. Dieser Höherstellung der Realität über das Hässliche folgte auch die Kunst. Die Schöpfungen derselben beschränkten sich bei den Aegyptern nicht auf die hässlichen, symbolischen Göttergestalten, sie umfassten auch das weite Gebiet des Realen. Viele Begebenheiten und Ereignisse des öffentlichen und privaten, des staatlichen und Familienlebens wurden von ihr auf den äussern Mauern der Pyramiden, wie auf dem Innern der Sarkophagen abgebildet. Wie die Volkssitte den Aegyptern die Einbalsamirung der Leichen zur religiösen Pflicht machte [1], so suchte ihre Kunst die Realität vor der Zerstörung der Zeit zu bewahren und unversehrt zu erhalten.

Ueber dieses ästhetische Einbalsamiren ist die ägyptische Kunst nicht hinausgekommen. Wie ihre Mumien, sind auch ihre Kunstgestalten nur die symbolischen Träger eines einstigen, nicht mehr vorhandenen Lebens, nur das fleisch- und blutlose Knochengerippe, nicht die Nachahmung der Wirklichkeit. Das richtige Bild derselben war ihr gleichgiltig, sie stand ihr zwar höher als das Hässliche, aber sie war ebensowenig, wie dieses, mit ihrem Ideale verwachsen. Die Zufälligkeit haftete beiden an, die wirkliche Gestalt ihres religiösen Ideals war mit seinen Wesen ebensowenig identisch, wie seine Hässlichkeit. Wie diese, war sie keine Folge seiner innern Nothwendigkeit, sondern seiner zufälligen realen Form, und wenn auch den Bildern der ägyptischen Kunst ein gewisser realer Zug nicht abzusprechen ist, so war doch die Realität ihrer Gestalten ebenso, wie die Hässlichkeit ihrer Götterbilder, ihr nur Nebensache gegenüber den in ihnen verborgenen Gedanken, beide waren nur die nothwendige Folge ihrer Bedeutung, nicht ihr eigener Zweck.

Zum alleinigen Inhalte der Kunst ward die Wirklichkeit erst mit dem kosmischen Pantheismus. Die Vergötterung der Realität in der Gesammtheit ihrer Erscheinungen machte die

[1] Wahrscheinlich ist auch diese Sitte der Aegypter ihrer Hochhaltung des Realen zugeschrieben.

Wirklichkeit auch zum absoluten Inhalte der Kunst. An die Stelle des Gedankens trat die Naturnothwendigkeit und an die der symbolischen Gestaltung die Nachahmung des Wirklichen. Wie ihr religiöses Ideal, ist diese Kunst daher noch sinnlos. Sie wählt nicht ihre Gestalten aus dem Bereiche des Schönen, sondern nur aus dem des Wirklichen. Jeder Gegenstand ist ihr gut, wenn er nur wirklich ist. Die Nachahmung des Realen ist ihr die Abbildung ihres Ideals.

Damit hat die Kunst den ersten Schritt gegen die Natur gethan und einen festen Boden für ihr weiteres Vorgehen und ihre fortschreitende Entwicklung gewonnen. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass der Trieb der Nachahmung sich schon bei rohen halbwilden Naturvölkern vorfindet und besonders in ihren Tänzen, in denen sie gewisse wichtige Lebensereignisse oder hervorragende Begebenheiten zu vergegenwärtigen suchen, hervortritt. Aber, wie ihr Ideal nur das Ungewöhnliche ist, so gilt auch die Nachahmung des Realen nur dem Ungewöhnlichen, nicht dem Realen selbst. Nicht alle Gegenstände und Begebenheiten sind diesen Völkern der Nachahmung werth, ihr auffälliges disharmonisches Wesen allein macht sie deren würdig.

Aus dieser Parteinahme für das Hässliche musste die Kunst herauskommen, bevor sie zur Bildnerin des Schönen werden konnte. Sie musste sich ihres Urtheiles begeben und ohne Wahl sich an die Wirklichkeit anklammern, um zu ihrer Identificirung mit dem Schönen gelangen zu können. In ihren ersten rohen Anfängen liebte die Kunst das Hässliche; in ihrer weiteren Entwicklung wählte sie es als die geeignetste symbolische Gestalt des Göttlichen; erst mit der Naturnachahmung wurde ihr das Hässliche gleichgiltig. Die Indifferenz gegen das Hässliche ist die Errungenschaft der Naturnachahmung.

Mehr zu erreichen war der Kunst in diesem Stadium nicht möglich. Das religiöse Ideal, einer über allen Mächten stehenden höheren Nothwendigkeit, liess der Kunst kein selbstständiges Urtheil über die Wahl ihrer Gestaltungen. Alles musste ihr gleich werth sein, weil alle Qualitäten gleichberechtigte Theile ihres Ideals bildeten. Eine Vorliebe für das Schöne wäre ihr

eine Versündigung gegen ihr religiöses Ideal, eine Unterordnung ihres höchsten Principes unter eine über ihm stehende Macht, nach deren Vorhandensein in ihm sie seinen Werth bestimmte.

Indessen hatte die Kunst schon durch die Ueberwindung der Vorliebe für das Hässliche viel gewonnen. So lange das Hässliche ihr Zweck oder die ihr auferlegte Nothwendigkeit war, konnte sie an die Gestaltung des Schönen nicht herantreten. Im ersten Falle sah sie im Hässlichen selbst das Schöne, im letzteren würde sie die Bildung des Schönen als eine niedrige, blos dem Vergnügen dienende Beschäftigung betrachtet haben, die ihrer hohen Aufgabe, das Ewigwahre zu bilden, unwürdig ist. Unter diesen Umständen konnte die natürliche Vorliebe des Menschen für das Schöne nicht zum Durchbruch gelangen, sie war von seinem Interesse für das Hässliche überwuchert. Erst mit der Gleichberechtigung des Schönen machte sich seine Neigung für das Schöne, der Zauber, den dasselbe auf sein Gemüth ausübt, geltend. Die Frucht davon war die griechische Epopoë. Eine Geburt der Nachahmung gefällt sie sich in der möglichst genauen Zeichnung aller noch so unscheinbaren Nebenumstände. Das Reale ist ihr Hauptsache, aber sich selbst unbewusst zeichnet sie das Schöne, nicht, weil sie es gewählt, sondern weil sie es liebt, weil sie sich der Neigung für dasselbe ungestört hingeben kann, nachdem die Hindernisse, die dem Genusse desselben, entgegenstanden, hinweggeräumt worden sind. Die Kunst gestaltet hier noch das Schöne ohne es zu kennen und findet ihr Vergnügen daran, ohne das Hässliche zu verabscheuen.

In diesem Zustande der paradiesischen Unschuld kann die Kunst das Schöne vom Hässlichen noch nicht unterscheiden, aber sie schafft das Schöne aus Instinct, wenn auch nicht aus freier Wahl und selbstständigem, sich selbst bewusstem Urtheile.

Von dieser, von richtigem Gefühle geleiteten, durch lange Uebuug gebildeten und von der fortgesetzten Wahrnehmung geläuterten, instinctiven Thätigkeit der Kunst, bis zum sich selbst bewussten Schaffen des Schönen, ist nur ein Schritt.

Dieser Schritt nach vorwärts vollzog sich zugleich mit der durch den unmittelbaren Genuss des Schönen herbeigeführten Umwandelung des religiösen Ideals. Geboren und grossgezogen in einem von der Natur mit allen Reizen ausgestatteten Lande lernten die Hellenen bald das Schöne mit Bewusstsein kennen und es über alles hoch schätzen. Sie liebten nicht nur einen Theil der Wirklichkeit mehr als den andern, sie hielten ihn auch höher. Nicht die Realität, sondern das Schöne wurde zum Maassstabe des Göttlichen.

Unter diesem Einflusse ist auch die Thätigkeit der Kunst eine andere geworden. An die Stelle der instinctiven Gestaltung, der sich selbst unbewussten Liebe zum Schönen, trat das selbstständige urtheilsfreie Schaffen. Die Kunst suchte das Schöne, anstatt sich nur von ihm beeinflussen zu lassen, sie verehrte es, anstatt es zu geniessen und die blosse Hingabe an die Natur verwandelte sich in das Studium derselben, in ein genaues Beobachten und Herausfinden ihrer schönen Formen.

Damit trat auch die Verabscheuung des Hässlichen ein. In ihrer frühern Phase als Nachahmung vernachlässigte die Kunst das Hässliche, in ihrer weiteren Entwicklung verabscheute sie es, als die Negation ihres absoluten Ideals. Die Wirklichkeit musste erst eine bestimmte Qualität besitzen, um Anspruch erheben zu können von der Kunst abgebildet zu werden. Nicht die Realität, sondern das Schöne nahm die absolute Position ein.

Erst jetzt wurde die Abbildung des Hässlichen zur ästhetischen Sünde. Was der Kunst in ihrer früheren Phase als Nachahmung erlaubt war, das durfte sie jetzt nicht mehr wagen, und was sie früher aus natürlicher Abneigung gemieden, das war jetzt ein Gebot des Gewissens. Das Widerwärtige verwandelte sich in eine Verletzung des religiösen Ideals, das Hässliche wurde zum Bösen.

Hatte nun in der früheren Phase der Nachahmung die paradiesische Unschuld, so hat in dieser Periode der Kunst die Verehrung des Guten ästhetische Gestalt angenommen. So sehr die Kunst selbst in diesem Stadium nur der blosse Schein, die Fata morgana, des Ethischguten zu sein scheint, hat sie

doch die Thätigkeit des Individuums von den Fesseln der Natur befreit und seinem Bestreben ein bestimmtes Ziel angewiesen. Mit diesem thätigen Hinübergreifen in das Leben steht das religiöse Ideal der Griechen höher, als das anderer Naturvölker, die das Gute zu ihrem absoluten Principe machten. Die Parsen verehren die wohlthätigen Kräfte der Natur, die ihnen in ihrer Wirksamkeit das höchste Gute sind, den Griechen genügte diese Wirklichkeit nicht, sie suchten sie zu verschönern, jene fanden ihr höchstes Princip in der Natur vor, diese haben es selbst herausgefunden, sie schieden selbst das Gute vom Bösen, indem sie das in der Natur vorhandene Schöne in ihren Kunstwerken zusammentrugen und aus dem Hässlichen herauslasen, sie beugten sich nicht nur in stummer Verehrung vor ihrem absoluten Guten, sie schufen sich selbst ihr Ideal.

In Folge dessen ist auch das Verhältniss der griechischen Kunst zum absoluten Principe ein innigeres. In ihrer früheren Phase stand die Kunst nur in äusserer Beziehung zum absoluten Principe, sie bildete nur dasselbe ab, ohne dass ihre Thätigkeit von der Idee ihrer absoluten Gottheit selbst bedingt gewesen wäre, bei den Griechen ist sie ein Ausfluss ihres höchsten Principes selbst, das Kunstideal ist eine Bedingung des Göttlichen, dasselbe hat zu seiner Voraussetzung die Vorstellung des Künstlers, in der allein es entstehen kann. Das Göttliche anderer Naturvölker ist das wirklich Vorhandene, das der Griechen die Blumenlese der Wirklichkeit.

Zu diesem Bestreben der Kunst verhielt sich bei den Griechen die Nachahmung der Natur als Abbildung des Realen, wie das Profane zum Heiligen. Die Nachahmung war zwar der Kunst erlaubt, aber sie stand ausserhalb ihrer eigentlichen Aufgabe, sie war ihr, wie in der früheren Periode das Hässliche, indifferent und zu einem blossen Zeitvertreibe, zu einer individuellen Künstlerneigung herabgesetzt. Um ihrer hohen Aufgabe zu genügen, musste die Kunst das von der Wirklichkeit noch unerreichte Schöne gestalten, das Reale genügte ihr nicht mehr, ihr Inhalt ist aus einem Seienden ein Sollender geworden.

Daher die Vernachlässigung der blossen Naturnachahmung in der Blüthezeit der griechischen Kunst. Die ernsten Ge-

stalten der Tragödie standen über dem Nieveau gewöhnlicher Menschen, die leichtlebigen der Komödie, unter demselben. Jene sind erhaben, diese lächerlich. Die blosse Nachahmung des Wirklichen war von der Kunst als zwecklos verworfen worden, und erst in der spätern Zeit ihres Verfalls sehen wir wieder die Abbildung des Wirklichen als Aufgabe der Kunst zum Vorschein kommen, in den Zeiten ihrer Blüthe beschränkte sie ihre Thätigkeit darauf, das hohe Schöne zu gestalten oder das Hässliche zu reinigen.

Dieses bildet in dieser Periode nicht nur die alleinige, sondern auch die höchste Aufgabe der Kunst. Ueber dieses Ziel hinauszugehen und das Schöne im Interesse eines ausserhalb desselben liegenden Zweckes zu schaffen war ihr ebensowenig erlaubt, wie das Hässliche zu gestalten. Wenn dieses für eine Verletzung, so wurde jenes für eine Entweihung ihres höchsten Ideals angesehen. Die Thätigkeit der Kunst musste zu ihrem höchsten Zwecke das Schöne allein haben, und wenn es auch den hellenischen Dichtern erlaubt, ja geboten war, in ihren poetischen Schöpfungen das Schöne zu gestalten, so durften ihre Redner nie sich des Schönen bedienen, um durch dasselbe die Beschlüsse ihrer Zuhörer zu beeinflussen und so zu ihrem Zwecke zu gelangen. Das Schöne ist in dieser Periode noch der höchste Zweck der Kunst, das religiöse und künstlerische Ideal noch absolut Eins.

Was der Kunst in dieser Periode nicht erlaubt war, das ward ihr später zum Gebot. Die weitern Wandlungen des religiösen Ideals veränderten auch die Stellung der Kunst zum Schönen und machten ihr das zur Pflicht, was ihr früher für eine Entweihung des Heiligen angerechnet worden wäre.

Wie die Kunst in der früheren Periode der Nachahmung das Recht hatte das Hässliche abzubilden, so hatte sie es auch in den nachfolgenden das Schöne im Dienste ihres Ideals zu gebrauchen, und wir können es den Römern nicht verdenken, wenn sie ihre politischen Reden mit allerlei oratorischem Flitter ausstatteten, um dadurch ihre staatlichen Zwecke zu erreichen. Die absolute Stellung, die die Idee des Staates in ihren Institutionen einnahm, rechtfertigt bei ihnen dasjenige, was wir bei

den Griechen verdammen würden, und wenn es auch im Interesse des Schönen nicht zu billigen ist, so können wir es doch der Kunst nicht verargen, dass sie dieses ihrem absoluten Ideale hintansetzte; sie hatte das Recht das Schöne zur Priesterin ihres Ideals zu machen, nachdem es sein absoluter Inhalt nicht mehr war.

Von diesem Gesichtspunkte müssen wir immer bei der Beurtheilung des Rechtes ausgehen, das der Kunst bei der Wahl ihrer Gestaltungen zusteht. Mag auch die Kunst dem Begriffe nach mit dem Schönen indentisch sein so empfängt sie doch ihre bestimmte Richtung von dem in seinem absoluten Ideale verkörperten Zeitbewustsein, dieses allein bildet die Triebfeder ihrer Verwirklichung, die Kraft, die sie zu Tage fördert und ihr ihren Stempel aufdrückt. Es ist ein Irrthum den abstracten Zweck der Kunst, der in der Abbildung des Schönen besteht auch für ihren practischen anzusehen. Dieses gilt nur für eine bestimmte Periode ihrer Entwicklung, in der das absolute Ideal selbst das Schöne war, nicht aber für die ihr folgenden Entwicklungsphasen der Kunst, in denen das religiöse Ideal diese Phase überschritten hat. In diesen ist es auch eine Pflicht der Kunst mit dem Ideale gleichen Schritt zu halten und das Schöne in dessen Dienste zu verwenden. Die practische Bestimmung der Kunst ist die Vergegenwärtigung des höchsten Ideals, das Zumbewusstseinbringen der absoluten Idee, und das Schöne hat nur so lange ein Recht zu beanspruchen der absolute Inhalt derselben zu sein, als es der absolute Inhalt des Zeitbewusstseins ist. Hat nun aber die absolute Idee die Phase des Schönen überschritten, so hat selbst das Hässliche in der Kunst seine Berechtigung, wenn es zur Vergegenwärtigung und Klarlegung der Idee des Absoluten beiträgt.

Ebenso hat der Realismus der Kunst in gewissen Perioden der Entwicklung des menschlichen Geistes seine Berechtigung. Nicht nur in den Zeiten wo die Wirklichkeit in ihrer empirischen Existenz für das höchste religiöse Ideal galt, auch in solchen, wo dieses nicht mehr der Fall ist, hat das Reale, als Damm gegen den ungesunden, jeder wirklichen Basis ermanglenden Idealismus, einen gerechten Anspruch von der Kunst abgebildet und so dem Bewusstsein näher gebracht zu

werden. Der Realismus darf zwar nicht mehr als Vergegenwärtigung des absoluten Zeitbewusstseins auftreten ohne über seine Befugniss hinauszugehen, aber er kann dem Ausschreiten des Idealismus ein heilsames Halt zurufen und ihn in die richtigen Grenzen zurückweisen. In diesem Menetekel liegt die Berechtigung des Realismus. Er ist zwar kein Ausdruck aber doch ein Correctif des Zeitbewusstseins.

In seiner reinsten Gestalt sehen wir den Realismus in den Zeiten hyperspiritualistischer Richtung und utopistischer Träumereien, in denen manche erleuchtete Geister den verirrten menschlichen Verstand zu sich selbst zurückrufen und ihm den Spiegel der Wirklichkeit vorhalten. Seine Gestalten sind hier zwar manchmal derb, aber diese Derbheit schadet der Reinheit der realistischen Kunst nicht, die ebenso wie die idealistischeim Dienste des Ideals ist und wenn sie auch nicht zur Klarlegung, so trägt sie doch zur Richtigstellung desselben bei.

Hingegen ist es nicht zu billigen, wenn die realistische Kunst in Zeiten des Materialismus und des Unglaubens sich als den künstlerischen Ausdruck des Zeitbewusstseins betrachtet und ihre Gestalten, ohne Rücksicht auf jedes bessere Gefühl, darnach bildet. Wenn auch der wissenschaftlichen Forschung das Recht nicht abzusprechen ist, jeden feststehenden positiven Glauben und jede ehrwürdige Satzung in Zweifel zu ziehen und zur Natur zurückzukehren, um von diesem festen Boden wieder auszugehen, so ist es doch der Kunst nicht möglich, ihr auf diesem Wege zu folgen, ohne eine allgemeine Verwilderung herbeizuführen. Bei dieser Rückwärtsbewegung des absoluten Zeitbewusstseins muss die Kunst beim Schönen stehen bleiben und dort seine Wiederkehr abwarten, um dann in Verein mit ihm die Bewegung nach Vorwärts wieder anzutreten. Ein Zurückgehen hinter das Schöne aber ist eine Versündigung an der Menschheit, deren idealer Sinn bei dem Mangel irgend eines einigenden allgemeinen Bandes nur durch das Schöne allein erhalten werden kann.

Noch weniger berechtigt ist der entartete Auswuchs der realistischen Kunst, der lüsterne Styl. In dieser Blumenlese des Hässlichen geht selbst die Reinheit der Kunstthätigkeit

verloren. Die Hingabe an das absolute Zeitbewusstsein weicht dem selbstsüchtigem Genusse und die Hochachtung vor der allgemeinen Meinung der sich selbst vergötternden Individualität. Die Wirklichkeit, die beim Realisten die absolute Position einnimmt, empfängt hier erst durch ihre Beziehung zum Individuum ihren Werth. Es ist nicht seine Realität, sondern der Genuss, den es gewährt, welches das Alltägliche zum Gegenstande dieser Kunst macht.

Diese Richtung der Kunst macht sich besonders in den Zeiten des geistigen und sittlichen Verfalls breit. Die moralische Versunkenheit, der krasse Egoismus, die in solchen herabgekommenen Verhältnissen sich der Geister bemächtigen, machen den Menschen unfähig sich über sich selbst zu erheben, aus seiner beschränkten Individualität herauszugehen und sich einer allgemeinen Idee hinzugeben. Die Individualität, die sich an die Spitze der Schöpfung stellt und sich für das Einzigwahre, für den allgemeinen Maassstab des Werthes alles qualitativen Seins der Dinge ausgiebt, hält auch ihre Befriedigung für das würdigste Ziel und den alleinigen absoluten Inhalt der Kunst. Nur was Genuss gewährt, hat bei ihr ein Recht, von ihr abgebildet zu werden, alles andere nicht. Das Wälzen im Schmutz ist der Kunst zur Pflicht gemacht und das Aufstacheln der gemeinen Begierden für ihre Bestimmung angesehen.

Wir können daher diese in der sogenannten hellenistischen Periode vorherrschende Kunstrichtung nicht als eine aus der innern nothwendigen organischen Entwicklung der Kunst hervorgegangene ansehen. Herbeigeführt durch äussere der Kunst selbst fremde Umstände ist ihr keine bestimmte Stellung in der Geschichte ihrer Entwicklung angewiesen und ist es nicht zu verwundern, dass ungeachtet ihres jüngeren Alters, die Schöpfungen dieser Kunstrichtung die niedrigste Stufe einnehmen. Denn selbst in der ersten Zeit ihrer Entwicklung hatte die Kunst das absolute Ideal selbst zu ihren Inhalte, hier aber ist sie nur im Dienste desselben, sie ist nicht selbst göttlich, sie befindet sich nur in gewisser Beziehung zum Absoluten, aus einer Priesterin desselben ist sie seine wohlgefällige Dienerin geworden. Mit dem Ethischen noch unbekannt, ward die Kunst in ihrer realen Richtung eine Beute

der rohen vom Schönheitsgefühle ungezügelten Genusssucht, die sich vom Hässlichen angezogen fühlt und es selbstgefällig heraussucht, weil es ihr Vergnügen gewährt. Die Lüsternheit ward zum herrschenden Style und die alexandrinischen Künstler schämten sich nicht an solchen Kunstschöpfungen Gefallen zu finden, von denen die früheren Griechen sich mit Abscheu abgewendet haben würden [1]). Die Beziehung, in die sie die Kunst zum Genusse brachten, machte sie gegen den substanziellen Gehalt ihrer Gestalten gleichgiltig. Was Vergnügen gewährt, war ihnen auch werth, von der Kunst abgebildet zu werden; weder das Schöne, noch das Reale, die Lüsternheit allein ward zum Maassstabe der Kunst.

Eine höhere Stellung nahmen die Gestalten der Kunst ein, die im Dienste des Privatgebrauches stand und in Rom eine bedeutende Thätigkeit entwickelte. Wiewohl auch hier die Kunstschöpfungen in Beziehung zum Individuum gebracht wurden, so blieb doch die Kunst selbst in ihrer Gestaltung frei von jedem fremden Einflusse, ihre Gestalten erhielten nur ihre Verwendung, nicht ihren Werth von dem sie besitzenden Individuum, ihr Werth lag in ihrem Inhalte, dem sich der individuelle Genuss anpassen musste, sie dienten dem Genusse, ohne von ihm bestimmt geworden zu sein. Die Folge davon war daher nur eine Verflachung keine Entartung der Kunst. Von den verschiedenen Formen des Schönen wurden zwar diejenigen besonders gepflegt und mit Vorliebe ausgebildet, die dem Individuum Genuss gewährten oder seiner Eitelkeit schmeichelten, aber diese Rücksicht auf das Individuum ging nie so weit, dass die Kunst zur Bildung des Hässlichen missbraucht wurde, und wenn auch die ideale Richtung der römischen Kunst den hohen Flug der griechischen nicht mehr erreichen konnte, so hönnn wir ihr doch eine gewisse Eleganz nicht absprechen, die ungeachtet ihres manchmal sehr schlüpferigen Inhalts, doch immer in den Grenzen des Schönen blieb [2]). Ihre Kunstgestalten waren wohl Gegenstände des Vergnügens, aber keine Schöpfungen der Genusssucht.

Indessen ist der hellenistischen Kunst das Verdienst nicht

[1]) Siehe Helbig, Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei.

[2]) Siehe a. a. O. p. 87.

abzusprechen, dass sie durch die grelle Wiedergabe des schmutzigen Lasters und der widerwärtigen Genusssucht, denen die damalige Gesellschaft verfallen war, dazu beigetragen hat, das Verständniss für das ethische Ideal zu fördern. Der unter dem Schutze der ,Privatkunstliebhaberei als absolutes Ideal sich entfaltende ruhige Genuss des Schönen würde nie die Erkenntniss der inneren Schönheitsformen herbeigeführt haben. Dieser Erkenntniss musste das Hässliche vorangehen, der Ekel der den Orgien des Gemeinen folgte, war nothwendig, um des Verlangen nach einem neuen Ideale, wie nach einer andern Kunstrichtung wachzurufen. Der Abscheu vor dem Hässlichen, welcher in der hellenischen Kunstepoche eine Folge der Erkenntnis des Schönen war, musste daher hier zur Vorstufe derselben werden. Das Schöne, welches hier nicht wie in der hellenischen Kunstepoche aus der Indifferenz entstehen konnte, weil die blosse Indifferenz gegen das Hässliche einen schwachen Damm gegen den verführerischen Sinnenkitzel bildet, hatte die Verabscheuung desselben zu seiner Bedingung. Die peinliche Selbsterkenntniss des Hässlichen war der Geburtsschmerz des ethischen Ideals.

Aber auch nach der Geburt des ethischen Ideals verblieb anfangs die Kunst in ihrer untergeordneten Stellung. Aus dem Bedürfnisse eines reinen ethischen Lebenswandels entstanden, hatte das neue Ideal ihr wohl eine andere Bestimmung, aber keine andere Stellung angewiesen. Nur ihr Verhältniss zum Menschen hatte sich verändert. Wie sie früher seinen rohen viehischen Gelüsten schmeichelte, so suchte sie jetzt seine ethischen Anlagen wachzurufen und zu unterhalten. Die Abbildung des Ideals selbst aber lag ihrer Thätigkeit noch fern. Dieselbe hatte auch kein der Abbildung fähiges Ideal überkommen, welches durch sie dargestellt werden könnte. Die einzelnen ethischen Handlungen haben sich noch zu keiner ethischen in sich abgeschlossenen Persönlichkeit vereinigt, die ethische That allein bildete noch den Inhalt des Ideals, das absolute Streben des Zeitbewusstseins, dem auch die Kunst gerecht werden musste.

In ihren ersten Anfängen begnügte sich daher diese Kunstrichtung mit einer blos symbolischen Darstellung ihres absoluten Ideals und auch später, als sie zur bildlichen überging, behielt sie

einen allegorischen Charakter. Es war ihr nur um das Wachrufen der ethischen Idee im Innern des Menschen, um die Anregung der ethischen That, nicht um die Bildung eines ethischen Ideals zu thun, welches sie noch nicht darstellen konnte, weil es noch keine bestimmte Gestalt angenommen hatte.

Dieses Ideal der ethischen That steht zum späteren Ideale der ethischen Persönlichkeit in demselben Verhältnisse, wie das Ideal einer einzelnen Form des menschlichen Körpers zu seiner ganzen Gestalt, wie das Ideal einer Nase, eines Auges oder Mundes zu dem des ganzen Menschen und ist ebenso wie dieses, ein nothwendiger Durchgang zur Bildung der ganzen Persönlichkeit. Bevor die Kunst zur Darstellung des Ganzen schreiten konnte, musste Sie die einzelnen Theile desselben in möglichster Vollkommenheit abbilden lernen, sie konnte nicht eher daran denken ein harmonisch schönes Ganze zu schaffen, bevor sie die einzelnen Glieder desselben schön zu gestalten vermochte. Die griechische Kunst mit ihrem Schönheitsideale gelangte dazu durch die möglichst vollendete Gestaltung der einzelnen Körperformen, die romanische durch die Allegorie. Die ethischen Handlungen, die sie anfangs durch blosse symbolische Zeichen andeutete, suchte sie durch die Allegorie darzustellen. Die Allegorie ist der erste Schritt der romanischen Kunst zu ihrer Verselbstständigung.

Darin liegt ihre Berechtigung. In der Periode hellenischer Kunst kennzeichnet die Allegorie den Verfall, in der romanischen eine neue Aera bildnerischen Schaffens. Die Allegorie mit ihrer Einseitigkeit zerstörte dort die in sich abgeschlossene ruhige Harmonie der Gestalten, hier bahnte sie die Charakterbildung an, dort war sie blos eine moralische Caricatur, hier eine auf die höchste Spitze getriebene charakteristische Gestalt des Ideals einer einzelnen ethischen Eigenschaft.

Steht nun zwar die Allegorie der bildlichen Darstellung nach, so war sie doch die höchste Form des Ideals, welches die ethische Handlung allein zu seinem absoluten Inhalte hatte. Darüber hinaus konnte die Kunst in dieser Epoche nicht gelangen, und wenn sie auch den hohen Grad der Vollendung noch nicht besass, den zu erreichen ihr ein späteres religiöses Ideal möglich machte, so war doch die Achtung, die ihr auch

in dieser Form zu Theil wurde, ein gerechter Tribut, den das Zeitbewusstsein der vollendetsten Darstellungsweise seiner höchsten Idee zollte. Erst mit der gegenseitigen Durchdringung der einzelnen ethischen Eigenschaften mit ihrem Zusammenfliessen in eine harmonische Einheit, ist der Kunst zugleich mit der Möglichkeit die Aufgabe geworden, an das Abbilden des Absoluten heranzutreten. Die ethische Persönlichkeit die an die Stelle der ethischen That trat, verselbstständigte das Absolute gegenüber seinen Eigenschaften und machte in Folge dessen seine Abbildung zur Hauptaufgabe der Kunst. Die Allegorie die bei der Zerrissenheit des Göttlichen, bei dem Auseinandersein der einzelnen Formen seiner Erscheinung, die einzige geeignete Darstellungsweise war, genügte nicht mehr nachdem die auseinandergerissenen Glieder des Göttlichen sich zu einem einheitlichen Ganzen, zu einer harmonisch in sich abgeschlossenen Persönlichkeit zusammengefügt hatten. Wie dort das Göttliche die ihm geliehene, ihm nur zufällige menschliche Gestalt, in seinen vollkommenen Besitz nahm, und ihr die ihm am meisten zusagende Form gab, so musste auch hier die ethische Harmonie, die das Göttliche bildete, alle ihre Theile beherrschen und bestimmen und die Persönlichkeit zum Schwerpunkte und höchsten Ziele künstlerischen Schaffens machen.

Aber auch dann hatte die Kunst ihr Verhältniss zur sittlichen That nicht ganz gelöst. Ungeachtet der Objectivität ihres nunmehrigen Ideals, brachte sie doch dessen ethischen Charakter in Beziehung zur sittlichen Handlung. Das griechische Ideal war in sich selbst verschlossen, die Harmonie der Formen konnte wohl empfunden und verstanden werden, nicht aber zu neuen Thaten anregen, das romanische aber war bei all der concreten Objectivität seiner Persönlichkeit doch zugleich ein Prototyp des allgemeinen Menschen, ein in sichtbarer Form gezeichnetes, hohes Ziel seiner sittlichen Bestrebungen, es war nicht nur ein Gegenstand für die Bewunderung, es war auch ein Bild für die Nachahmung.

Anstatt der einen hatte daher die Kunst eine doppelte Aufgabe übernommen. Neben der Abbildung ihres absoluten Ideals, hatte sie noch die Bestimmung beibehalten den ethischen Sinn im Menschen wachzurufen und ihn zu unterhalten.

Dadurch beförderte sie das sittliche Streben, wie auch das Verständniss für ihr absolutes Ideal. Gleich den griechischen Palästren bildete sie den Sinn für das Göttliche und bereitete das Gemüth für dessen Verehrung vor. Ohne diese Vorbildung des wahrnehmenden Subjects wäre die Gestaltung ihres absoluten Ideals für das ethische Handeln ganz zwecklos, das objective Bild des Guten hätte den Weg zum Herzen der Menschen nie gefunden, und wenn sie sich auch davor in sclavischer Furcht und abergläubischer Verehrung beugten, so hätte es doch nie vermocht, sie zu erwärmen und zur Nachahmung anzuregen.

Dieses Doppelwesen der romanischen Kunst liess sie zu keinem festen Abschlusse gelangen. Das Bestreben ihren beiden Aufgaben gerecht zu werden, die Furcht, die eine zum Vortheile der anderen zu vernachlässigen, verursachte ein Schwanken, in Folge dessen sie bald der objectiven Gestalt ihes Ideals bald dem Wachrufen der ethischen subjectiven Empfindung ihre Thätigkeit widmete und so ihrem Absoluten bald die ideale schöne Gestalt der in sich abgeschlossenen Persönlichkeit, bald die erregten Züge der unruhig sich bewegenden That gab. Ja selbst in ihren plastischen Bildern brachte sie das dramatische Element hinein. Sie sind nicht immer wie die Griechischen so ruhig, so harmonisch ganz in sich abgeschlossen; die antreibende ethische Thatenlust kommt oft zum Vorschein und ungeachtet sie vom überwiegenden plastischen Element verdeckt wird, kann sie doch dem aufmerksamen Beobachter nicht verborgen bleiben. Besonders ist dieses bei figurenreichen Bildern der Fall. Nicht nur einzelne Züge, eine ganze Gestalt vertritt hier das dramatische Element. Das einzelne Bild erhält hier die doppelte Aufgabe der Kunst, es veranschaulicht das Absolutgute und regt zugleich an, ihm nachzustreben. Sich selbst genug, lehnt es sich nicht an ein anderes Kunstwerk an, es hat keine andere ihm vorausgegangene Kunstschöpfung zu seiner Voraussetzung, das eine Bild belehrt, ermahnt und zeigt zugleich dem andächtigen Beschauer die Gestalt der höchsten Vollendung, es führt ihm das absolute Ideal vor, und befähigt ihn zugleich es zu empfinden und sich ihm hingeben zu können. Das Schöne ist in der romanischen Kunst eine innige Verbindung mit dem Hässlichen eingegangen.

Das Hässliche welches in den ersten Anfängen der Kunst das Schöne verdrängte, in ihrer weiteren Entwicklung sich indifferent gegen dasselbe verhielt und nachher als der Widersacher, als der böse Geist desselben auftrat, versöhnte sich hier mit demselben; das Hässliche ist hier sowohl die Bedingung der Empfindung; wie auch die adäquate Gestalt mancher dramatisch bewegten Formen des Ethischschönen. Die Reinigung des Hässlichen, die von der hellenischen Kunst durch dessen Vernichtung vollzogen ward, bewirkte die Romanische durch den ihm verliehenen Inhalt, dass Hässliche überdauert seine Reinigung, indem es gereinigt wird, wird es selbst zum Schönen.

Was daher der hellenischen Kunst nicht erlaubt war, das konnte die Romanische mit gutem Gewissen thun. Ein weites Gebiet des Hässlichen ward ihr erschlossen, und sie hatte auch keinen Grund von dem ihr zustehenden Rechte keinen Gebrauch zu machen. Ja sie hätte es als eine Vernachlässigung eines grossen Theiles ihrer Aufgabe ansehen müssen, wenn sie die Abbildung des Hässlichen ganz unterlassen hätte, ist doch das Hässliche nicht nur zur nothwendigen Bedingung, sondern auch zur Gestalt des Schönen selbst geworden. Nicht nur in der Reue und in der Busse, selbst in der Strafe reflectirt sich das positiv Ethischschöne. Die romanische Kunst schreckt daher selbst vor den grausigen Bildern der Hölle und des Todes nicht zurück. Beide sind ihr nur die Schattenseiten der ewigen Gerechtigkeit, die schauerliche Gestalt ihres Absoluten. Das Hässliche hat in der romanischen Kunst nicht nur desswegen ein Recht neben dem Schönen abgebildet zu werden, weil es das Schöne hervorhebt und ihm gleichsam zum Schatten dient, es ist auch für sich allein ein wohlberechtigter Inhalt der Kunst, es erhöht nicht nur durch seine Widerwärtigkeit die Schönheit des Göttlichen, es ist selbst die Zeichnung der absoluten Idee.

Weniger begünstigt von der romanischen Kunst war das Reale. Aus der Verwesung des Wirklichen hervorgangen, bewahrte die romanische Kunst eine gewisse Scheu vor dem Realen. Die religiöse Voreingenommenheit gegen das Reale theilte sich auch der Kunst mit, und wenn sie auch nicht wie die religiöse Anschauung naturfeindlich war, so hielt sie sich

doch von der Abbildung des Wirklichen fern. Dasselbe war ihr ein ihrem Ideale gefahrdrohendes, mit ihrer idealen Richtung unvereinbares Element.

Diese feindliche Stellung der Kunst zum Realen zu beseitigen war einer spätern Epoche vorbehalten. Das Insichzurücknehmen des früher ausser sich verlegten religiösen Ideals machte später die Subjectivität des Menschen mit allen ihren Gefühlen, Empfindungen und Stimmungen zum absoluten Inhalte der Kunst, die sie in allen ihren Phasen, von der lautesten, freudigen Ausgelassenheit bis zur andächtigen, insichgekehrten Inbrunst[1]) abbildete. An die Stelle des absoluten, unerreichbaren Menschen trat der mögliche und an die des jenseitigen Ideals die ideale Gestalt der Wirklichkeit. Der innere Mensch ist nicht nur wie in der dritten Periode der hellenischen Kunst zum absoluten Inhalte, er ist zur Quelle des Schönen geworden; sein ideales Innere durchdrang die ihn umgebende Natur und verschönerte selbst seine hässliche Umgebung. Eine einfache Hütte, eine unansehnliche Mühle, eine niedrige Schenke wurden im Lichte der idealen Subjectivität selbst zu schönen Gegenständen, die innere Harmonie theilte sich selbst dem Gewöhnlichen, Unbedeutenden mit und zog es in den Kreis einer idealen Welt mit hinein. Wie die Gottheit im griechischen Tempel bildete hier der innere Mensch den Mittelpunkt seiner Umgebung und dessen Empfindungen die Verschönerung der Wirklichkeit, die durch sie eine ideale Gestalt erhielt.

Ist nun zwar in dieser zauberischen Harmonie, die den Grundzug der Kunstgestalten dieser Epoche der neuern Kunst bildet, ein Zurückgehen auf das griechische Ideal unverkennbar, so hatte doch die Kunst dieser Epoche auch das romanisch-ethische Element beibehalten. Ihre Gestalten sind nicht

---

[1]) Vorzüglich charakterisirt Kugler in seiner Geschichte der Malerei III p. 9 (Leipzig 1867) die von der Kunst dieser Epoche dargestellte Inbrunst folgendermassen: „Der religiöse Ausdruck, welcher bei dem anzubetenden Object nicht mehr gelingen will, ist mit aller Macht und Tiefe auf das Subject übergegangen und keine Epoche hat so viele Bilder des schwärmerischen Glaubens geschaffen als diese; ja auch die Madonna wird unbeschreiblich gross und wunderbar, sobald sie nicht als Gegenstand der Andacht, sondern selber als andächtig geschildert ist."

wie die griechischen in sich selbst verschlossen, sie theilen ihre Seeligkeit auch der sie umgebenden Natur mit; die Ethik hat in ihnen ästhetische Gestalt angenommen und ihr Inhalt sich in Schönheit verwandelt, die hier die Gestalt der Glückseeligkeit selbst hat. Aber nicht nur die Ausstrahlung der innern Eudämonie, auch das Verhältniss des Ideals zum Schönen macht die Kunst dieser Epoche zu einer romanischen. Denn während das griechische Ideal mit dem Schönen identisch war, schuf das Ideal dieser Epoche selbst das Schöne, jenes entstand zugleich mit dem Schönen, dieses rief es aus seinem Nichtsein hervor. Die griechische Kunst war daher polytheïstisch, jeder schöne Gegenstand war die Gottheit selbst, diese monotheïstisch; jene kosmisch, diese theïstisch. Der Mensch ist ihr nicht nur die höchste Form ihres Ideals, er ist auch der Gott des Schönen, dessen Erscheinen es in die Aussenwelt hineinzaubert und den Dingen seine eignen innern harmonischen Formen verleiht. Wenn daher auch der Inhalt des Ideals dieser Epoche ebenso wie der des hellenischen Ideals das Schöne ist, so schliesst es sich doch weder gegen die Realität, noch gegen das Hässliche ab. Wie ein versöhnender Engel steht der Mensch zwischen den feindlichen Gegensätzen, er versöhnt das Schöne mit dem Hässlichen, die Idealität mit der Wirklichkeit.

Das Erbe dieser Epoche ist der gesunde Natursinn, der sich in der modernen Kunst so harmonisch mit der idealen Auffassung verbindet. Doch blieb die moderne Kunst dabei nicht stehen, sie suchte vielmehr, besonders in der Plastik, noch weiter auf die Individualisirung ihrer Gestalten zurückzugehen, wobei sie sowohl durch die fortschreitende, freie Entwicklung der subjectiven Individualität, als auch durch besondere, aussergewöhnliche Verhältnisse begünstigt wurde. Die grossen Heroengestalten, die in jedem Zweige des Denkens, des Wissens und der praktischen That auftauchten, riefen einen Heroencultus hervor, dem sich auch die Kunst anschloss, die nun das Allgemeine mit dem Individuellen und das Ideale mit der concreten Einzelexistenz in ihren Abbildungen zu verbinden sich zur Aufgabe stellte. Ist nun zwar dieser Versuch nicht neu, indem zur Zeit Alexanders des Grossen, wie auch der römischen Kaiserherrschaft die Kunst

dasselbe Ziel anstrebte, so ist doch die Lösung eine andere, der von der antiken Kunst versuchten ganz entgegengesetzte. Die antike Kunst gab in den sogenannten achillëischen Bildern dem Individuellen die Gestalt des Allgemeinen, die moderne dem Allgemeinen die des Individuums, jene stellte ihren Alexander oder Augustus in der Gestalt eines Gottes dar, diese giebt der absoluten Erscheinung des Krieggenies die Gestalt eines Friedrich, eines Napoleon, jene gravitirte gegen die Götter-, diese gegen die Heroenbildung.

Auch damit zeigt sich die Kunst als der Ausdruck des absoluten Zeitbewusstseins. Die Lehren der neuen Philosophie, die sich nach und nach der Geister bemächtigten, veränderten auch das Wesen des Kunstideals. Sein Inhalt, der schon in der früheren Epoche ein blos metaphysischer, kein eigentlich religiöser war, hatte unter dem Einflusse der modernen Philosophie einen weitern Schritt gegen die Realität gethan. Von einem Allgemeinen ist er ein Concreter, von einem Möglichen ein Wirklicher geworden. Daher die Aufnahme individueller Härten in die Kunstgestalten. Jede Kleinigkeit, jeder noch so unbedeutende Zug gehört mit in das Ideal dieser Kunstrichtung, die in der concreten Gestalt des Geistes die einzige Verwirklichung ihrer höchsten Idee sieht.

Ein etwas erweiterter Rahmen für dasselbe Ideal ist die Wiedergabe charakteristisch nationaler Individualitäten durch die Kunst. Auch hier geht das Bestreben der Kunst darauf los, das Allgemeinmenschliche in seiner concreten Gestalt zu zeigen und so den Geist in den verschiedenen Formen seiner Verwirklichung zum Ausdrucke zu bringen. Es ist ihr nicht wie der pergamenischen Schule um die Gestaltung der nationalen Eigenthümlichkeiten, sondern um die Abbildung der verschiedenen Daseinsformen des Geistes zu thun. Wir können wohl bei einem Künstler eine Vorliebe für die Gestaltung gewisser nationaler Individualitäten finden, diese aber gehört der Individualität des Künstlers an, die Kunst selbst kennt keinen Unterschied der Racen, jede Daseinsform des Geistes ist ihr als die Verwirklichung ihres Ideals gleich werth. Bei den Griechen war der Geist an die hellenische Form gebunden, alle andern Nationen waren ihnen als Barbaren unfähig den Geist in sich aufzunehmen, mit der Befrei-

ung des Geistes ward auch die Kunst kosmopolitisch, ihre Abbildungen fremder Nationalitäten sind keine geistlosen Barbarengestalten mehr, sie sind die manigfaltigen Formen der Verwirklichung ihres höchsten Ideals.

Wir sehen daher in der modernen Kunst alle Abstufungen des geistigen Lebens vertreten. Weder das Alte noch das Neue, weder die Ueberlieferungen der Vergangenheit noch die modernen Ideen werden von ihr vernachlässigt. Und in der That war es auch bei der fortgeschrittenen höheren Entwicklung des menschlichen Geistes nicht zu erwarten, dass eine einzelne Richtung die ganze moderne Kunstthätigkeit beherrschen sollte. Auch das Genre, das Nationale und der Glaube finden in der Kunst und zwar oft durch eine und dieselbe Person, ihre Vertreter. Es wäre eine mangelhafte Entwicklung des Kunstgeistes, wenn er mit dem Erlangen des klaren Gedankens die warme Empfindung und die dichtende Phantasie eingebüsst hätte. Wie dem vollendeten Menschen darf auch der vollendeten Kunst keine einzige Stufe geistiger Entwicklung fehlen. Diese Vielseitigkeit der Kunst ist keine Zerrissenheit, sie ist der Reichthum ihrer Mannigfaltigkeit. Wenn die hellenische Kunst das Gefühl für das Schöne, die Romanische die selbstlose Hingabe und die Neuere die nach Aussen übersprudelnde Selbstempfindung der Subjectivität bedingt, so hat die moderne sie alle zu ihrer Voraussetzung. Als ästhetische Gestalt des ganzen Menschen verbindet sie in ihrer Gesammtheit die bilderreiche Phantasie mit dem nüchternen Sinn für das Reale und das Halbdunkel der Empfindung mit der Klarheit des Gedankens.

In dieser höheren geistigen Entwicklung allein ist der Grund zu suchen, weshalb in ihr manche Momente nicht in dem Grade der Vollkommenheit vertreten sind, den sie in den niederen Phasen ihrer Entwicklung bereits erlangt haben. Wie das Kind schärfer beobachtet als der Erwachsene, der Geruch und das Gesicht beim Wilden viel stärker ausgebildet sind als beim civilisirten Menschen, so kann auch die denkende Kunst nicht so fein empfinden, nicht so tief, so innig fühlen und so farbenreich dichten, wie in ihren frühern bereits durchlaufenen Entwicklungsphasen.

Dieses Gepräge des Denkens ist selbst dem modernen

Natursinn eigen. In der Periode der Nachahmung beschränkte er sich auf die Beobachtung der verschiedenen Naturgebilde, in der Epoche der hellenischen Kunst auf das Herausfinden der schönen Formen in der Natur, in der modernen ist er ein Wiedererkennen des geistigen Lebens in den von demselben angenommenen manigfachen Gestalten. Nicht nur in der Wiedergabe der nationalen Individualitäten, auch in der Landschaft sucht die Kunst das Leben und Weben des Geistes zur Anschauung zu bringen. Die neuere Kunst zauberte die innere Subjectivität in die Aussenwelt hinein, die moderne führt uns den lebendig gewordenen Erdgeist in allen seinen eigenthümlichen klimatischen Gestalten und innern Conflicten vor.

Denselben Charakter hat auch ihr Realismus. Wie der Naturalismus ist auch der moderne Realismus nicht die Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, sondern die reale Gestalt der höheren Offenbarung des Geistes; sein Gegensatz ist nicht das Ideale, sondern das Gewöhnliche, Geistlose. Jenes kann, wie in der Abbildung der Geistesheroen, zugleich mit ihm bestehen, diese aber sind mit ihm als seine Negationen unvereinbar. Das höchste Ideal der neuern Kunst ist der ideale Realismus, das der modernen der reale Idealismus.

Das Ideal.

Ideell ist dasjenige, was nur gedacht; Ideal, was nur vorgestellt werden kann. Jenes gehört dem Bereiche des Gedankens, dieses dem der Einbildungskraft an, wie jenes dem Irrthum, so ist dieses der Missbildung unterworfen.

Nicht jedes Ideal ist daher schön. Auch das Hässliche hat sein Ideal. Eine in der Wirklichkeit nicht vorhandene, nur in der Vorstellung existirende Hässlichkeit ist ebenso ideal, wie eine in der Natur nicht zu findende, blos gedachte Schönheit, und beide unterscheiden sich nur dadurch von einander, dass jenes das Ideal einer Hässlichkeit, dieses das einer Schönheit ist.

Ebenso kann nicht jedes Ideal Anspruch auf Allgemeingiltigkeit machen. Wie es einen individuellen Gedankengang giebt, so giebt es auch ein individuelles Ideal. Ein jeder Mensch giebt seinen Hoffnungen, Wünschen und Neigungen sichtbare Gestalt, und bildet sich so seine eigenen Ideale, die nur für ihn Giltigkeit haben, für einen Andern aber keinen Werth besitzen. So hat Jeder sein eigenes Lebens- und Liebesideal, das Ideal einer guten Gesellschaft, einer höchsten Glückseeligkeit. Ja selbst die Schönheitsformen nehmen, insofern sie als Reize in Beziehungen zum empfindenden Subjecte treten, je nach dem Geschmacke des Individuums in dessen Vorstellung jedesmal eine andere ideale Gestalt an. Die Eudämonie, die das Wesen und die Geburtshelferin dieser Ideale ist, macht sie zum Eigenthume eines einzelnen oder mehrerer gleichgearteter Individuen.

Nur diejenigen Ideale, welche den Ideen, nicht den Empfindungen Ausdruck verleihen, können Anspruch auf Allgemeingiltigkeit machen. Die Unabhängigkeit des Gedankens vom Individuum macht das Ideal zu einem allgemeinen und lässt der individuellen Neigung einen beschränkten Spielraum,

der sich nicht über die subjective Färbung seiner Gestalt erstreckt.

Diese Objectivität können selbst missgebildete Ideale erlangen, wenn sie die Gestalten von bestimmten Ideen sind. Das Ideal eines Spielers, eines Trunkenbolds, eines Jähzornigen ist von der Empfindung des dasselbe vorstellenden oder abbildenden Subjectes unabhängig, sie haben ihre eigene objective Existenz, die die Nothwendigkeit ihrer Gestalt bestimmt.

Hingegen können die religiösen Ideale keine Allgemeingiltigkeit beanspruchen. Ihre Giltigkeit erstreckt sich nur auf einen gewissen Kreis von Individuen, die dieselbe Meinung vom Wesen und der Gestalt der absoluten Idee haben, und kann wohl auch von Andern, die diesem Kreise nicht angehören, verstanden werden, ohne deswegen Anspruch erheben zu können, von ihnen auch als wahr anerkannt zu werden.

Dieses Doppelwesen des religiösen Ideals hat seinen Grund in der Zwitternatur desselben. Als Idee dem Bereiche des Gedankens angehörend, hat es seine Entstehung den Empfindungen des Wohl und Wehes, der Furcht und der Hoffnung zu verdanken, von denen es seine bestimmte Gestalt erhält. Es hat daher mit dem Gedanken die allgemeine Verständlichkeit, mit dem Sentimentalen die individuelle Beschränktheit gemein. Wo die gleiche Empfindungsweise fehlt, da kann es keinen Anspruch auf objective Giltigkeit machen. Das religiöse Ideal hat sich noch vom Naturgrund nicht losgelöst.

Dafür umfasst es das innere Leben und Weben des ganzen Menschen mit allen seinen äussern und innern Erfahrungen, seinem Können und Wollen, seinen höheren und niedrigen Neigungen, die in seinem Ideale ihre absolute Gestalt erhalten und je nach seinem Bildungsgrad einen gemeinen oder edlen, physikalischen oder sittlichen Charakter annehmen.

Dies erzeugt innerhalb derselben Stufe des Ideals einen gewissen Reichthum an Formen, die in ihrer Mannigfaltigkeit nur die verschiedenen Gestalten derselben absoluten Idee sind, welche sie, je nach der Wichtigkeit ihres Inhaltes, in höherem oder geringerem Grade zum Ausdrucke bringen. Wir finden daher in jeder Phase des absoluten Ideals eine bestimmte Gruppe idealer Gestalten, die alle nur die verschiedenen For-

men einer und derselben absoluten Idee sind und demgemäss auch von der Kunst dargestellt werden müssen.

Dieser Aufgabe gerecht zu werden, war die Kunst in jedem Stadium bemüht, welches die Idee des Absoluten durchgemacht hat. In jeder Phase ihrer Entwicklung war sie ihre ständige Begleiterin und treue Dolmetscherin. Aber nicht immer gelang es ihr, dies auch künstlerisch zu thun. Durch den Inhalt der absoluten Idee in der ersten Zeit ihrer Entwicklung auf das Gebiet des Hässlichen, dann auf das des Maass- und Formlosen gedrängt, musste die Kunst eine ganze Leidensgeschichte durchmachen, bevor sie zu sich selbst gelangte. In dieser langen Passionszeit hat sie wohl Ideale gebildet, aber diese Ideale waren keine Kunstideale, sie waren schlechter als die Wirklichkeit, und, als die Kunst die Wirklichkeit erreichte, war ihr das Ideal abhanden gekommen, es war nunmehr nicht nur in der Vorstellung vorhanden, es ward zum Spiegelbild der Wirklichkeit mit allen ihren Mängeln und Zufälligkeiten. Erst in der Phase hellenischer Kunstthätigkeit erlangte das Ideal die ihm gebührende Stellung über der Wirklichkeit und bot der Kunst die Möglichkeit, ihren Gestalten einen über das Alltägliche hinausgehenden Werth zu geben.

Besonders war es ein glücklicher Umstand für die künstlerische Ausbildung des absoluten Ideals, dass die Griechen die Gestalt des Menschen dazu wählten, um ihre absolute Idee zu vergegenwärtigen. Dadurch erlangte die Kunst in der Wahl ihrer absoluten Form einen Abschluss, den sie auch in allen ihren weiteren Entwicklungsphasen festhielt. Nachdem sie wie die objective Schöpfung eine lange Reihe von Missbildungen ins Leben gerufen hatte, fand sie endlich die Gestalt, welche am meisten befähigt ist, der Träger eines höheren, über der Wirklichkeit stehenden Ideals zu sein.

Den Antrieb dazu gab die Natur selbst. Sowohl die vortheilhaften klimatischen Verhältnisse, als die gleichmässige Lebensweise begünstigten die harmonische Körperentwicklung der Hellenen und schärften ihren Sinn für die Schönheit der menschlichen Gestalt, in der sie die Erscheinung ihrer höchsten Idee, der absoluten Harmonie, zu sehen sich nach und nach gewöhnten. Unter diesem Einflusse bekamen ihre Götter

menschliche Gestalt, sie wurden zu wirklichen Individualitäten, die befähigt waren, in ihrer weiteren Ausbildung zu Persönlichkeiten zu werden.

Später, als das religiöse Gefühl der Griechen mehr zum Bewusstsein gelangte, nahm der Cultus der schönen menschlichen Formen die Gestalt des sichselbstbewussten Strebens an. Die blosse Verehrung des Schönen ward zur ethischen That. Sie erwiesen dem Schönen nicht nur göttliche Ehren, sie suchten es auch hervorzubringen und zu erhalten durch eine Erziehung, welche alle körperlichen und geistigen Eigenschaften des Menschen in gleichem Maasse ausbildete und die Entwicklung der harmonischen Schönheit begünstigte. Sie schufen sich selbst das Göttliche, dem sie nachher selbst im Menschen göttliche Ehren zu erweisen keinen Anstand nahmen, wie es die Statuen, die sie den durch Schönheit ausgezeichneten Menschen, wie auch die von ihnen veranstalteten Wettkämpfe, in denen ein Preis für die höchste Schönheit menschlicher Formen ausgesetzt wurde, bezeugen.

Daraus erklärt es sich, warum selbst ernste Männer wie Sokrates, sich nicht scheuten die Palästra zu besuchen und dem Ringkampfe nackter Jünglinge zuzusehen. Der nackte menschliche Körper war den Griechen die Gegenwart des Göttlichen. Wie bei den Aegyptern der Phallos, so waren ihnen die schönen menschlichen Formen die Incarnation der Gottheit selbst [1]).

---

[1]) Daher ihr Ausserachtlassen jeder ethischen Rücksicht, wo es sich um die Verehrung und Bewunderung der Formenschönheit oder um die Ausbildung des Formensinnes handelte. Der Tanz nakter Jünglinge auf dem Theater, der von nackten jungen Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste, das Baden der Phryne in den Eleusischen Spielen vor den Augen aller Griechen, sind keine Folgen der griechischen naiven Weltanschauung, sondern des positiven religiösen Bewusstseins, welches im schöngebildeten nackten menschlichen Körper die Erscheinung des Absoluten selbst sah, vor der jede ethische Rücksicht weichen musste. Diese öffentlichen Schauspiele sind die Hellenisirung des babylonisch-phönizischen Ascheradienstes, die Vergegenwärtigung der höchsten Idee, die dort in der physischen Liebe, hier in der Formenschönheit sich selbst bethätigte. Erst kurz vor dem Verfalle des Hellenismus wurde die Ethik zum Hauptprincipe gemacht. Nicht nur in der Comödie, auch in den Tragödien des Aeschylos und des Sophokles, wie in den Gesängen Pindars

Der menschliche Körper ist deswegen der eigentliche Träger des hellenischen religiösen Bewusstseins geblieben, dessen Wandlungen er in seinen künstlerischen Abbildungen treu wiederspiegelt. Wir können aus den Darstellungen desselben durch die Kunst das Steigen und Sinken des griechischen Geistes erkennen, der in ihm sich verkörperte und sichtbare Gestalt annahm. Die von der Kunst gebildeten Formen der menschlichen Gestalt sind die grosse Hieroglyphe, die uns die Schicksale des absoluten Ideals der Hellenen, wie ihre damit innig verwachsenen Staatseinrichtungen offenbart. Wir finden in ihr die mannigfachen Abstufungen der absoluten Idee der Hellenen vertreten, die zwar alle nur die verschiedenen Phasen eines Ideals sind, sich aber doch nach dem Stande des Zeitbewusstseins vertieften oder verflachten.

Die erste Stufe des hellenischen Ideals ist die der Identität der Form mit sich selbst. In ihr hat die Form noch keinen andern Inhalt, sie hat nur sich selbst zum Inhalte. Die menschliche Gestalt ist noch die individuelle Erscheinung des leeren Formentriebes, der abstracten inhaltlosen Harmonie, die noch kein anderes Element in sich aufgenommen und ihre Bestimmung nur von sich selbst erhält. Alle Harmonien sind sich hier noch gleich und unterscheiden sich von einander nur durch die Vollkommenheit ihres harmonischen Wesens, nur durch das Maass des in ihnen vorhandenen absoluten noch in sich selbst verschlossenen Urgrundes.

Diese Stufe ist in der ersten Periode der griechischen Plastik vertreten. In dieser Phase bilden die Formen des

zeigt sich die Zersetzung des griechischen Wesens. Wie jene das Staatswohl, so machten diese die Ethik zum absoluten Prinzipe ihrer Schöpfungen, und es wäre einem Aristophanes unmöglich gewesen manche seiner schmutzigen Figuren auf die Bühne zu bringen, wenn ihm nicht die Tragiker dadurch, dass sie der Formenschönheit nicht mehr den ersten Rang einräumten, den Weg dazu geebnet hätten. In ihren ersten Anfängen war die Comödie nur die bildliche Darstellung der sinnlosen Naturnothwendigkeit, später wurde sie zur Tragödie des ausserhalb ihres eigenen Wesens als Kunstform liegenden praktischen Zweckes. Die alte Comödie stand noch zwischen der hellenischen und orientalischen Weltanschauung, die aristophanische kündigte schon das neue römische Weltreich an. Jene war der erste poetische Versuch des jungen noch nicht abgeklärten Hellenismus, diese der Galgenhumor der bereits in sich zusammengebrochenen alten Welt.

menschlichen Körpers den ausschliesslichen Gegenstand der Kunst, die es auch darin zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht hat, ohne sich indessen zur Versinnlichung des geistigen Ausdruckes hinaufgeschwungen zu haben. Bei all der trefflichen Durchbildung der äusseren Formen mancher Kunstschöpfungen dieser Epoche, fehlt es ihnen doch an dem Reflex des innern Seelenlebens, welches die wahre Verklärung der menschlichen Gestalt ist. Wie im Zeitbewusstsein war auch in der Kunst das Absolute noch mit sich selbst eins und der menschliche Körper war auch ihr nur die individuelle Erscheinung der blos abstracten, geistlosen, physischen Harmonie.

Stand nun der Geist in dieser Epoche noch ausserhalb des absoluten Principes, so finden wir ihn in der nächstfolgenden Periode in demselben als integrirender Theil seines Inhaltes aufgenommen. Die allgemeine Harmonie umfasste hier auch die Formen des Geistes, der nach seinem Erwachen sich mit den andern Potenzen zu einem grossen Ganzen vereinte. In dieser harmonischen Einheit mit den andern Mächten allein liegt in dieser Epoche noch die Göttlichkeit des Geistes. Sein Erwachen ist noch keine Erkenntniss seiner eigenen Natur, es ist nur das Gefühl des Daseins, nicht das des Bewusstwerdens seines göttlichen Wesens. Der Geist hat hier nur noch die frohe Empfindung seiner Existenz, ohne sich von den andern Potenzen, als besonders geartete ihnen überlegene Macht zu unterscheiden. Sich selbst noch unbekannt, empfängt der Geist ebenso wie die andern Potenzen seine Weihe von der absoluten Formenharmonie, die er nicht stören darf, ohne seine eigene Göttlichkeit einzubüssen. Die Aufgabe der Künstler dieser Epoche war daher die mannigfaltigen Aeusserungen des geistigen Lebens untereinander, wie auch mit den Formen des menschlichen Körpers in harmonischen Einklang zu bringen. Dadurch bekam die äussere Form auch einen bestimmten Charakter. Die Harmonie legte sich in ihren Unterschieden auseinander, sie verlor ihr abstractes Wesen. Nicht nur das Gesicht, der ganze Körper in allen seinen Theilen trug den Ausdruck der mit ihm harmonisch vereinigten geistigen Potenz. Die majestätische Hoheit des Zeus, das heitere harmonische Wesen des Apoll, der strenge

Ernst der Here waren in jedem Theile ihrer Abbildungen sichtbar und sind noch heute an ihren verstümmelten Torsen mit Bestimmtheit zu erkennen. Das Absolute wurde durch die Kunst nicht nur verwirklicht, es wurde auch bereichert. Nicht der menschliche Körper allein, der ganze Mensch mit allen seinen physischen und geistigen Eigenschaften, ward zum Ideal der Kunst, die ihm in ihren Gestaltungen die reichste Mannigfaltigkeit verlieh.

Damit wurde die Kunst zur eigentlichen Götterbildnerin. In der früheren Epoche hatte die Kunst blos Menschen dargestellt. Ja, selbst die ungewöhnliche Grösse der Göttergestalten war nur eine von Aussen hinzugekommene quantitative Erweiterung derselben abstracten Harmonie, nicht durch das Wesen des abgebildeten Gottes selbst bedingt. Das Hinaustreiben der menschlichen Gestalt über sich selbst, der innere Drang des Göttlichen das gewöhnliche Maass menschlicher Formen zu überschreiten, die Fesseln des Alltäglichen zu sprengen und zu einer überirdischen Erscheinung zu werden, trat erst in dieser Epoche ein, in der die Kunst sich die Aufgabe stellte, die äussere Form mit dem vom Göttlichen neu gewonnenen Inhalte zu durchdringen und in Eins zu verschmelzen. Erst jetzt wurde die colossale Gestalt eine innere Nothwendigkeit des Gottes selbst. Um in Harmonie mit sich selbst zu bleiben, um nicht durch ihr disharmonisches Wesen ihre Göttlichkeit zu verlieren, musste die colossale geistige Potenz im Gotte seinem Körper auch die mit ihr in Einklang stehenden Formen geben. Die ungewöhnlich grossen Götterbilder dieser Epoche sind keine blosse Andeutung der göttlichen Hoheit, sie sind die von der treibenden Kraft des Göttlichen ausgedehnten Gestalten. Daher die grosse Bedeutung, welche die Hellenen der Colossalstatue des Zeus im Tempel zu Olympia von Phidias, wie auch der argivischen Here von Polyklet beilegten. Diese galt nicht nur dem Ausdrucke der Erhabenheit in ihrem G e s i c h t e, sondern a l l e n i h r e n K ö r p e r f o r m e n, deren harmonische Uebereinstimmung mit ihrem Inhalte denselben erst zum Göttlichen machte. Ein in Disharmonie mit andern Körperformen stehender geistiger Ausdruck, und wäre er noch so erhaben, würde von den Hellenen als ausserhalb ihres Absoluten stehend, für kein Ideal

des Göttlichen angesehen worden sein. Das Ideal des Göttlichen blieb auch in dieser Epoche die höchste individuelle Form der absoluten objectiven Harmonie, nicht eine besondere physische oder geistige Potenz [1]).

Die Abbildungen der Harmonie der menschlichen Körperformen mit ihrem geistigen Inhalte hatten desswegen in dieser Epoche noch einen rein objectiven Charakter. Nur die kosmischen, physischen und geistigen Potenzen wurden von den Künstlern jener Zeit in der ihnen entsprechenden menschlichen Gestalt abgebildet, die individuellen Empfindungen aber sind von der Kunst noch unberücksichtigt geblieben. Die menschliche Gestalt war ihr noch immer die individuelle Erscheinung der im Weltall vorhandenen höchsten Harmonie, sie bildete noch im Menschen den Gott, nicht ihn selbst. Die meisten Bilder jener Zeit haben desswegen nur einen objectiven physischen oder geistigen Inhalt, wie Stärke, Hoheit, Güte, Weisheit und selbst das Bild der Aphrodite von Melos, ist nur eine harmonische Gestalt der kosmischen Fruchtbarkeit, welche das religiöse Bewusstsein der Hellenen in die zur Zeugung reizende Frauenschönheit umgestaltete.

Es ist zwar nicht zu leugnen, dass die Kunst auch in dieser Epoche manche Nebenblüthen trieb, in denen der Keim der Schöpfungen der nächstfolgenden Periode zu erkennen ist. Die durch den nunmehrigen reichern Inhalt der Kunst nöthig gewordene genaue Kenntniss des menschlichen Körpers, dessen Theile jedesmal mit ihrem Gehalte in Uebereinstimmung gebracht werden mussten, die verschiedene Ineinsbildungsweise einer jeden Gestalt nach den Erfordernissen der ihr eigenthümlichen Harmonie, lenkte die Aufmerksamkeit der Künstler

---

[1]) Dadurch wurde die griechische Kunst, ungeachtet der colossalen Dimensionen mancher ihrer Werke vor dem Ungeheuerlichen bewahrt, welches wir besonders in der Götterwelt der Inder finden, in der sie eine Folge der Vergötterung der einzelnen Macht ist, die sich in der Erscheinung nach ihrer eigenen Natur offenbart, ohne die andern ihr in ihrer concreten Gestalt anhaftenden Momente zu berücksichtigen. Das Erhabene der Inder verwischt oder zersetzt daher seine Formen das Hellenische bildet sie, jenes bezeugt durch seine colossale Gestalt seine Göttlichkeit, dieses erlangt sie erst durch dieselbe.

auch auf die individuellen Besondernheiten des Menschen und veranlasste sie sich neben den erhabenen Kunstschöpfungen auch im Genrebilde zu versuchen, wovon der Diskoswerfer von Naukydes, der Knabe mit dem Weihwasserbecken und der feueranblasende Räucherknabe des Lykios und die verwundete Amazone von Kresilas, Zeugniss ablegen, die alle aus dem Bestreben hervorgegangen sind, eine in sich abgeschlossene Individualität in ihrer Besonderheit darzustellen. Ja, selbst die Portraitbildnerei findet schon in dieser Epoche in Kresilas, der Perikles und Naukydes, der die Dichterin Erinna abbildete, ihre Vertreter und ist sogar in den Bildern des Demetrios in eine krass-realistische Nachahmung ausgeartet, die alle Zufälligkeiten mit aufnahm, um nur eine Aehnlichkeit zu erreichen und dadurch unschön ward. Aber zur eigentlichen individuellen Gestalt des absoluten Ideals wurde die subjective Individualität des Menschen erst in der dritten Periode der griechischen Kunst, nachdem die Ausbildung der Individualität weitere Fortschritte gemacht hatte und die subjective Empfindung zum Schwerpunkte des Zeitbewusstseins geworden war. Wenn wir auch schon in der früheren Periode eine Neigung zur Dartellung individueller Gemüthszustände und zufälliger Beschaffenheiten wahrnehmen, so beschränkte sie sich doch, einige wenige Ausnahmen abgerechnet, die nicht als charakterischer Zug der Kunstthätigkeit jener Epoche gelten können und die auch keine Nachahmer fanden, nur auf die Schilderung der unter gewissen Verhältnissen gebildeten Individualitäten, in denen ihre Lebensweise oder Berufsthätigkeit, nicht ihre subjectiv-individuelle Empfindung, zum Ausdrucke gelangte. Eine rein subjective Färbung nahmen die Kunstgestalten erst in dieser Epoche an, erst jetzt trat die flüchtige, zufällige, augenblickliche Empfindung in den Vordergrund und wurde zum Hauptgegenstand künstlerischen Schaffens. Die Kunst, die früher selbst in ihren Genrebildern nur die unter dem Einflusse langjähriger Gewohnheit zu festen Formen gestalteten Individualitäten schilderte, versuchte sich jetzt auch an die Darstellung des beweglichen Spieles momentaner Erregungen und innern Selenlebens.

Demgemäss gestaltete sich auch ihre Götterbildung. Während ihr früher das substantielle Wesen der kosmischen

Potenz die sie im Gotte verkörperte, für die Bildung seiner Gestalt maassgebend war, bildete sie jetzt ihre Göttergestalten nach dem Erfordernisse der ihre Erscheinung im Menschen begleitenden Empfindungen [1]). Die Gestalt der Götter wurde nicht durch ihr eigenes Wesen, sondern durch die Bedingungen ihrer Erscheinung bestimmt. Die Substanz erhielt ihre Form von der Zufälligkeit nicht die Zufälligkeit von der Substanz.

Dadurch ward das Göttliche unstet. Seinen Charakter von der menschlichen Natur empfangend, wurde es wie der Mensch dem Wechsel unterworfen. Jede momentane Erregung veränderte auch seinen Ausdruck, seine Gestalt verlor ihre Beharrlichkeit, sie wurde unbeständig. Anstatt des majestätisch Grossen der früheren Epoche bildete die Beweglichkeit den Charakter der Schöpfungen dieser Phase der griechischen Kunst, welche sich sogar auf die äussere Haltung derselben erstreckte, die in dieser Periode zu einer schwebenden wurde, um gleichsam dadurch die Wandelbarkeit des Göttlichen, wofür man nun die momentane Stimmung anzusehen sich gewöhnte, symbolisch anzudeuten. Kein Wunder also, dass jetzt die Künstler das Zufällige mit besonderer Vorliebe behandelten und dass selbst Lysippos es nicht verschmähte der Portraitbildnerei seine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Diese Richtung der Kunst machte die subjective Stimmung zum Hauptmoment, von dem die ganze Gestalt ihren Charakter erhielt. In der früheren Epoche musste sich der menschliche Körper den Anforderungen der objectiven physischen oder geistigen Mächte anbequemen, jetzt waren es die kosmischen Potenzen, die die Beschaffenheit des neuhinzugekommenen tonangebenden Factors annahmen. Eros war nicht mehr die Gestalt der ausgelassenen, lustigen, muthwillig tändelnden, schelmisch neckenden Liebe, er war zum melancholischen Jüngling geworden; Ares nicht mehr der zornige, leichtauf brausende männermordende Kriegsgott, sondern der nachdenkend hinbrütende Krieger, der in Stunden der Ruhe an sein fernwei-

[1]) Dieser Gruppe gehören der vaticanische Apoll des Skopas, der melancholisch in sich gekehrte Eros des Praxiteles, der Ares Ludovisi und der ruhende Hermes im Museum zu Neapel von Lysippos.

lendes Liebchen mit wehmüthiger Sehnsucht denkt. Noch mehr als die genaue Kenntniss des menschlichen Körpers war deswegen in dieser Periode das Studium des Ausdruckes der subjectiven Empfindung die Bedingung einer jeden künstlerischen Thätigkeit. Erst durch dasselbe wurde der Maassstab für die Anlage der ganzen Gestalt gewonnen und die Möglichkeit geschaffen, das Ideal der Kunst zu versinnlichen, dessen Inhalt sich in allen Schöpfungen dieser Epoche wiederfindet. Wie die Vorstellung der abzubildenden objectiven Macht in der früheren, so war in dieser Epoche die Kenntniss der subjectiv-individuellen Empfindungen die unerlässliche Bedingung jeder Kunstthätigkeit, die an Stelle der kosmischen Potenzen das bunte Spiel psychischer Empfindungen zu ihrem Inhalte bekam.

Doch bald verdrängte der überhandnehmende Hang zum Wohlleben und die raffinirte Genusssucht die seelischen Empfindungen aus ihrer absoluten Stellung, welche nunmehr die rein pathologischen Zustände einnahmen. Eine Folge davon war die Versinnlichung des Göttlichen. Die mythologischen Göttergestalten vertauschten ihre Schönheit mit dem Reize und wurden mehr geeignet einen Sinnenkitzel zu erzeugen, als das Herz zu erwärmen [1]).

Dieser Richtung trat die ernste Kunst mit ihren Abbildungen des Schmerzes entgegen, in denen sie den Sieg des Geistes über die physisch-pathologischen Zustände darstellte.

Schon in der dritten Epoche begegnen wir der Darstellung des physischen Schmerzes in dem Bilde der sterbenden Jokaste von Silanion. Was aber damals noch eine blosse Ausnahme, nur der Vorläufer einer im Keime ruhenden Richtung war, ist jetzt zum Hauptgegenstande künstlerischen Schaffens geworden. Die berühmte Gruppe des Laokoon und der Kopf des sterbenden Alexander in den Ufficien zu Florenz zeigen, welchen Werth die Künstler jener Zeit auf den Ausdruck des physischen Schmerzes legten und selbst in solchen

[1]) Um die Vorliebe der damaligen Kunst für schlüpfrige Gestalten ins Gedächtniss zu rufen, brauche ich nur an die Aphrodite Kallipygos, die Bacchas obrepantibus Satyris von Nikomachos und an die Statue des von wollüstigen Träumen verfolgten Hermaphroditen zu erinnern

Werken, wo er nicht zur unmittelbaren Darstellung gelangte, wie im farnesischen Stier im Museum zu Neapel und im geschundenen Marsias, war es nur sein in der Zukunft zu erwartendes Eintreten, welches den eigentlichen Inhalt bildete. Die psychischen Empfindungen haben zwar nicht ganz aufgehört, ein Gegenstand der Kunst zu sein, aber sie haben ihre Selbstständigkeit eingebüsst. Ueberall, wo sie von der Kunst dargestellt wurden, mussten sie sich an das Pathologische anlehnen, von dem sie umrankt und beinahe verdeckt wurden, so dass es einer besondern Geistesthätigkeit bedarf, um ihr schüchternes, bescheidenes Dasein unter dieser Verhüllung herauszufinden.

Zu diesem Kampfe gegen die Lüsternheit ist die Kunst in Folge ihrer Thätigkeit in der vorangegangenen Epoche befähigt worden. Ehe die Kunst den maassvollen Ausdruck der Traurigkeit und der Wehmuth wiederzugeben vermochte, konnte sie nicht daran denken, den Schmerz schön zu gestalten. Schon in der Abbildung der erstern streifte sie an die Grenze des Harmonischschönen. Das Bewegliche, Zufällige ihres Hauptmomentes bietet ihr eine grosse Schwierigkeit dasselbe innerhalb der Grenzen maassvoller Harmonie zu bannen, das Gelingen ihrer Gestaltungen hängt von der richtigen Mischung der Grundfarben ab, in der weder zuviel noch zu wenig gethan werden darf. Wenn aber schon bei der Darstellung psychischer Effecte die Kunst soviel Schwierigkeiten zu überwinden hat, um wieviel grössere Mühe muss es ihr verursachen den Ausdruck des physischen Schmerzes zu mässigen und vor Uebertreibung zu bewahren. Die psychischen Zustände können von der Kunst auch in ihrer maassvollen Erscheinung, der Schmerz aber nur in seiner Heftigkeit dargestellt werden. Eine ruhige in sich abgeschlossene Traurigkeit kann von der Kunst abgebildet werden, ein mässiger Schmerz aber ist kein Gegenstand künstlerischer Gestaltung. Mit dem Fehlen der Disharmonie, fehlt auch der Knnst der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Wenn daher bei der Darstellung psychischer Zustände die Kunst die Harmonie nur zu bewahren hat, so muss sie bei der Schilderung pathologisch-sinnlicher Empfindungen dieselbe erst schaffen. Die herbe Empfindung muss durch die moralische Anstrengung besänftigt, der Schmerz

vom Geiste überwunden erscheinen. Entzweiung und Harmonie, Conflict und Versöhnung müssen hier zugleich sichtbar werden und steigern dadurch die Schwierigkeit der Ausführung in bedeutend höherem Maasse, als dieses bei der Darstellung der blos harmonisch in sich abgeschlossenen subjectiven Zustände der Fall ist.

Aber diese erhöhte Schwierigkeit der Ausführung stachelte den Eifer der Künstler an, statt sie abzuschrecken. Sie sahen darin eine von ihrem absoluten Bewusstsein an sie gestellte höhere Aufgabe, der gerecht zu werden sie sich bestrebten und der sie sich mit ihrer ganzen Seele hingaben. Es genügte ihnen nicht mehr die Harmonie zu wahren, sie waren auch bemüht dieselbe wieder herzustellen. Nicht die Gestalt der unmittelbaren, sondern der mit sich selbst entzweiten und wiederversöhnten Harmonie ward zum absoluten Kunstideal dieser Epoche.

Dasselbe Bestreben das Hässliche zum Schönen umzuschaffen, finden wir auch in der pergamenischen Schule. Auch sie suchte die bereits vorhandene Disharmonie in eine höhere Harmonie aufzulösen, die barbarischen Typen harmonisch zu gestalten, die unförmlichen Satyrn zu verschönern, die grausige Hässlichkeit der Meduse in stolze, kalte, zurückstossende Schönheit zu umwandeln und sogar dem Uebel selbst eine harmonische Form zu geben. Die schon von Silanion versuchte künstlerische Gestaltung der Unzufriedenheit die er im Portrait des grämlichen Bildhauers Apollodoros darstellte, erreichte im Apoll von Bellvedere ihre vollendeste Form, ja selbst der Tod wurde zum Gegenstande der Kunst erhoben. Wenn die Kunst sich in den früheren Epochen die Aufgabe stellte, die individuelle Gestalt des Absoluten zu verkörpern, so war in dieser Epoche ihr Hauptaugenmerk darauf gerichtet, den nun zum Bewusstsein gekommenen Zwiespalt zwischen dem Schönen und dem Hässlichen wieder aufzuheben. Was bei andern Völkern die Form des Gedankens hatte, nahm bei den Griechen eine concrete künstlerische Gestalt an. Die Kunst war den Hellenen nicht nur ein Göttercultus, sie war auch ihre Theologie, ihre Religionsphilosophie. Dadurch, dass sie das Hässliche in das Bereich des Schönen zurücknahm, stellte

sie die Einheit des hellenischen absoluten Principes wieder her, welches aus der Wirklichkeit, wo der Materialismus den hohen idealen Sinn verdrängte, verschwunden war. Das aus dem Leben verscheuchte Götterreich flüchtete sich in die Kunstwelt und überliess die rohe Wirklichkeit dem sinn- und formenlosen, seine eigenen Gebilde zerstörenden Zufalle.

Damit trat die Kunst in dieser Entwicklungsphase in vollständigen Gegensatz zum Leben. Ihre Schöpfungen waren nicht mehr der Ausdruck des religiösen Lebensbewusstseins, sondern nur seine in Stein gemeisselten Glaubenswahrheiten, die Verkörperung seines besseren, ihm nun abhandengekommenen Gewissens. Wenn ihr auch in der dritten Periode schon das Verständniss für den kosmischen Inhalt ihres absoluten Ideals mangelte, so ist sie doch mit dem damaligen Volksbewusstsein in Uebereinstimmung geblieben. In dieser Periode aber ist die Kunst mit dem Leben in Entzweiung gerathen, ihr Ideal ist nicht mehr die Verkörperung des wirklichen, sondern nur des sollenden Volksbewusstseins, welches der Gegensatz des Wirklichen war. Dem gestaltlosen Gemeinen hält sie das Bild der über die Zerstörung triumphirenden Formen und der schrankenlosen Selbstsucht den Sieg des Geistes entgegen. Ihre Schöpfungen sind ein in äthethischer Form niedergelegter Protest gegen den im Leben herrschenden Materialismus und rücksichtslosen Eigennutz.

Diese Aufgabe war dieser Periode der Kunst vorbehalten. Die früheren griechischen Künstler kannten nur die Form des in sich einigen Absoluten, die Entzweiung desselben war ihnen nicht zum Bewusstsein gekommen. Die Gestaltung des rein Pathologischen liegt deswegen noch ausserhalb der Sphäre der früheren griechischen Kunst und selbst in den Fällen, wo sie sich darin versuchte, wie im Bilde eines Sterbenden von Silanion, fasste sie es als eine blosse Stimmung, als einen subjectiven Grundton auf, der der Form nur eine gewisse Farbe verleiht, weswegen sie sich auch verleiten liess, diese Stimmung dnrch äussere Mittel hervorzubringen. Das Sterben war ihr keine Auflösung, sondern nur eine gewisse Beleuchtung der Form. Erst als der Gegensatz von Materie und Form, von Selbstsucht und Gemeinsinn in seiner ganzen

Schroffheit im Leben hervortrat, konnte die Versöhnung derselben durch die Kunst sichtbare Gestalt annehmen und zum Ideale künstlerischen Schaffens werden.

Wie in den früheren Perioden hatte auch in dieser die Kunst den Griechen ihr Göttliches gebildet. Ihre Gestalten waren keine blossen Abbildungen, sondern die Realisirung des göttlichen Principes, welches nur in ihnen allein vorhanden war. Aber anstatt das Göttliche neu zu schaffen, hat sie es blos wiederhergestellt. Sie hatte sich nicht die Bildung der absoluten göttlichen Gestalt, sondern nur die des mit sich selbst wiederversöhnten Göttlichen zur Aufgabe gemacht. Dadurch löste sich das höchste Ideal der Kunst von der höchsten Schönheit. Das Ziel der Kunst war nunmehr nicht die Darstellung des höchsten, sondern nur des mit sich selbst wiederversöhnten Schönen, die Auflösung der Disharmonie, nicht die Versinnlichung der Harmonie selbst. Wie vom Leben, so wurde auch von der Kunst das hellenische Ideal verlassen, und wie im religiösen Bewusstsein, so finden wir auch in ihr nur den Kampf des Hohen gegen das Niedrige, des Göttlichen gegen das Gemeine.

Nur damit allein ist indessen die Kunst der ästhetische Ausdruck ihrer Zeit geblieben. Die ästhetische Gestalt, welche das Zeitbewusstsein in den Kunstbestrebnngen dieser Epoche erhielt, war nur die seiner äussern Form, nicht seines bestimmten Gehaltes. Nicht den religiösen Inhalt, sondern nur die Entzweiung hatte die Kunst mit den Leben gemein. Ihre Werke waren nicht, wie die der früheren Perioden, auch der Ausdruck des religiösen Inhaltes des Zeitbewusstseins, sondern der gerade Gegensatz desselben, der Kampf, die Entzweiung, erstreckte sich auch auf ihr Verhältniss zum Leben, in dem, im Gegensatz zu ihren Schöpfungen, das Gemeine über das Göttliche triumphirie und die Form von der Materie erdrückt wurde.

Die griechischen Künstler dieser Epoche konnten daher nicht mehr, wie die früheren, aus ihrer unmittelbaren Vorstellung schöpfen. Ihr künstlerisches Bewusstsein war ein blos moralisches, ihre Begeisterung hatte keinen realen Gegenstand zu ihrem Objecte, die Wiederversöhnung des Göttlichen mit

sich selbst existirte nur in der Phantasie des Künstlers, sie war nur eine gemachte, keine wirklich vorhandene.

An diesem Mangel des Realen ging die hellenische Kunst zu Grunde. Ihrem Ideale fehlte der absolute Inhalt, ihrem Schaffen die Unmittelbarkeit und ihren Gestalten die Wirklichkeit. Der Künstler schöpfte aus seinem individuellen, nicht aus dem allgemeinen Bewusstsein, das Volk hatte kein Verständniss für den künstlerischen Inhalt mehr. Das Ideal dieser Epoche war daher kein hellenisches; das hellenische Ideal lehnte sich an die Wirklichkeit an, es war ein reales, dieses aber stand an der äussersten Grenze des Seienden, es koketirte mit der Vernichtung, Der Hellenismus hatte nie die Ueberwindung des Todes, sondern das Leben selbst zu seinem höchsten Ideale gehabt. Die Ueberwindung der Negation als höchstes Ideal der Kunst gehört schon einer andern Epoche an, in der die Ueberwindung des Todes selbst den höchsten religiösen Inhalt bildete und so zum absoluten Bewusstsein des Volkes wurde.

Diesen Inhalt fand die Kunst im romanischen Ideale.

Das concrete Wesen des hellenischen absoluten Principes machte es der Kunst möglich die positive individuelle Gestalt desselben darzustellen. Die Individualität und die allgemeine Wesenheit waren noch im Hellenismus, der das Schöne zu seinem absoluten Principe hatte, identisch, das Allgemeine konnte nur so lange absolut sein, als es Individuum geblieben, mit dem Verluste seiner Individualität ging auch sein absoluter Gehalt verloren, sie war die Bedingung, die Manifestation des Absoluten selbst, die Aufhebung derselben, die Vernichtung des Göttlichen und Ares, als der Gott der Zerstörung, eine allen Göttern verhasste Macht.

Anders verhält es sich mit dem religiösen Ideale jener Religionen, in denen die Idee des Absoluten sich bis zur Abstraction verflüchtigt hat. In diesen steht das Individuum den Absoluten gegenüber, es ist nicht die Gestalt, sondern nur ein Theil des Absoluten, dessen Bestimmung es ist, in das Absolute wieder aufzugehen. Hier kann das Absolute nur in der Vernichtung der Individualität, in der Aufhebung ihrer eigenen Negation sichtbare Gestalt annehmen. Der Tod der Einzelexistenz ist hier die Vergegenwärtigung des Absoluten,

die Auflösung der Individualtität der absolute religiöse Inhalt, wie auch das höchste Ideal der Kunst, das seinen Ausdruck in den verschwommenen, träumerischen Göttergestalten der Inder findet, welche uns die in das Allgemeine bereits aufgegangene Individualität versinnlichen.

Kommt nun zu dieser Abstraction der kosmischen absoluten Idee noch das Moment des Sittlichen hinzu, so ist selbst diese negative Darstellung des Absoluten durch die Kunst unstatthaft. Den mosaischen Gott, der neben seiner Eigenschaft als Schöpfer und Erhalter der Welt, auch zugleich das höchste ethische Princip ist [1]), kann die Kunst unmöglich darstellen. Sein Doppelwesen entzieht ihn jeder Versinnlichung durch die Kunst. Als absoluter Grund alles Vorhandenen, ist er das von jeder concreten Form sich unterscheidende abstracte Sein, welches alles erhält, aber weder in der Bestimmtheit der Gestalt vorhanden ist, noch dieselbe zur Manifestation seines rein abstracten Wesens benöthigt, als ethischer Gott aber, die absolute Sittlichkeit, welche die ethische Form zu ihrer Bedingung hat, in der allein sie sich bethätigen und zur Erscheinung gelangen kann. In seiner Eigenschaft als absoluter physischer Urgrund aller Wirklichkeit, setzt der mosaische Gott die Schöpfung nicht voraus, als ethischer aber, ist er, wenn auch mit keiner bestimmten sittlichen Form, so doch mit der Bestimmtheit der sittlichen Form überhaupt identisch. Die kosmische Wesenheit des mosaischen Absoluten liegt jenseits aller Form, die ethische aber ist die sittliche Form selbst; sie ist der ethische Formentrieb, der sich selbstbewusste freie Eros, der in jeder sittlichen Form sich selbst concrete Gestalt giebt.

Diese Doppelnatur des mosaischen Gottes macht es der Kunst unmöglich ihn in seiner Totalität darzustellen. Jede künstlerische Darstellung wäre ein Auseinanderreissen des in sich einigen Gottes, der sowohl die höchste Abstraction, als der absolute Grund der Individualität ist und deswegen durch keines von beiden in seiner Totalität zur Erscheinung gelangen kann. Die Abatraction würde nur den Schöpfer und Erhalter

[1]) Siehe Psalm c. 89 v. 12/15, Jesaia c. 40 v. 12/15, c. 41 v. 17/20, c. 42 v. 5/6, c. 45 v. 18/19.

der Welt, als deren absoluten physischen Urgrund, die Individualität nur den ethischen Gott versinnlichen. Daher der völlige Mangel von Bildern im mosaischen Cultus. Der absolute Inhalt des jüdischen religiösen Bewusstseins, kann nicht in einem Bilde zusammengefasst werden. Auch das höchste Kunstwerk erreicht das jüdische Ideal nicht, es würde dem Schöpfer seine ethische Qualität oder dem sittlichen Eros seine demiurgische Eigenschaft nehmen und so durch die Darstellung des einen Theiles den andern Theil des Absoluten aufheben.

Erst als das Christenthum diese beiden Theile des Absoluten von einander löste und im Gottvater den Urgrund aller physischen, im heiligen Geist den aller ethischen Realität und im Gottsohn die Incarnation des ethischen Principes erkannte, ward der Kunst die Möglichkeit geboten, das Göttliche auch bildlich darzustellen und dem absolut-religiösen Inhalt auch sichtbare Gestalt zu geben.

Dieser absolute religiöse Inhalt concentrirte sich im romanischen Ideal in der Person Christi als die Verkörperung des heiligen Geistes oder des ethischen Eros, den die Kunst entweder als ethischen Heros oder als die concrete Gestalt des ethischen Principes selbst darstellte.

Als ethischen Heros finden wir Christus in den Abbildungen als Lehrer oder als Wohlthäter der Menschheit. Hier ist Christus nicht als das absolute Princip selbst dargestellt, sondern nur als ein sittlicher Held, der die Lehren der Sittlichkeit möglichst zu verbreiten und das Wohl der Menschen zu fördern bestrebt ist, ein ethischer Prometheus, der sich um die Menschheit wohlverdient gemacht hat. Er erscheint als Lehrer, Tröster, Heilender, nur Tugend übend, nicht die Incarnation der Tugend selbst.

Dieser Darstellungsweise gehört auch die ältere Abbildung Christi als guter Hirte, der seine Heerde sorgsam weidet, sie vor allem Unbill bewahrt, das kranke, schwache Schaf auf seinem Rücken trägt und das verirrte zu der Heerde zurückbringt. Auch in ihr sind nur die Thaten und ethischen Eigenschaften, die Güte, die Sanftmuth und das Wohlwollen, nicht die Person Christi selbst als die Incarnation des absoluten

Urgrundes, als die lebendige Versinnlichung dieser Eigenschaften, dargestellt. Das Christenthum begriff noch selbst seinen religiösen Inhalt nicht. Die Kunst vergegenwärtigte noch nur einen gewissen Theil, eine bestimmte Form ihres absoluten Ideals, nicht das absolute Ideal selbst. Daher die symbolische Form, das Anlehnen an die Zufälligkeiten des Lebens, welches wir auch, nachdem die Kunst das symbolische Gewand abgestreift hatte, noch in der Darstellung des heil. Abendmahls, sowie auch in der der Handlungen Christi finden, die gewisse Sitten, Gebräuche und Situationen zu ihrer Voraussetzung haben. Diese Darstellungen sind die der endlichen Gestalt des absoluten Gehaltes, der ungeläuterten, mit allen Zufälligkeiten des Lebens behafteten Formen desselben, die Schilderungen der Wirksamkeit des Göttlichen, nicht die des Göttlichen selbst. Die Vergegenwärtigung desselben hat deswegen etwas tendenziöses. Das Göttliche ist nicht um seiner selbst Willen von der Kunst gebildet, sondern des Menschen wegen, damit er ihm nachahme und ihm gleichzukommen sich bestrebe, das Göttliche, wie die Kunst, sind hier noch im Dienste der Moral, sie sind noch nicht sich selbst genug, die Erscheinung des Göttlichen, wie dessen Darstellung durch die Kunst, sind noch durch einen gewissen Zweck bestimmt, das Absolute ist nicht da, um sich zu zeigen, sondern nur um die Menschen besser und sittlicher zu machen.

Hingegen erscheint in der Abbildung Christi als Kind das Wesen des heiligen Geistes oder des sittlichen Eros selbst. Wie die hellenische Erosidee im Bacchuskinde, so fand die christliche im Jesuskinde seine concrete Gestalt; wie in jenem der physische, die Keime alles Werdenden in traumhafter Unbestimmtheit in sich enthaltende Eros, so wird in diesem die sittliche Substanz, in die alle ethischen Formen ideell gesetzt sind, versinnlicht. Das Jesuskind ist dem romanischen Ideal der Uebergang des ethischen Eros von seiner allgemeinen Wesenheit zu einer bestimmten Form, in der sich Allgemeinheit und Bestimmtheit berühren, ohne sich gegenseitig aufzuheben. Das Unausgesprochene, Unbestimmte, hat hier nicht den Charakter der Schlaffheit der indischen Götterbilder, in denen die abgestorbene, in die allgemeine Wesenheit bereits aufgegangene

Individualität dargestellt wird, sondern den der aufkeimenden, zum Leben sich emporringenden Form.

Ein Gegensatz zu dieser Darstellungsweise der absoluten ethischen Substanz ist die des sterbenden Christus. Wie in jener die Bewegung der Allgemeinheit gegen die Individualität, so ist in dieser die Bewegung der Individualität gegen die Allgemeinheit vergegenwärtigt. Es ist nicht der Uebergang einer bestimmten, ethischen Form, sondern der Bestimmtheit der ethischen Form überhaupt in die Allgemeinheit, das Zurückkehren des in der Endlichkeit in eine Fülle von Unterterschieden auseinandergetretenen Eros zu seiner eigenen Wesenheit, was hier von der Kunst dargestellt wird. Nur in diesen beiden Extremen von Werden und Vergehen kann das christliche Ideal vergegenwärtigt werden. Die Person des in voller Lebenskraft sich befindenden und mit Bewusstsein handlenden Christus ist zwar dem Christenthume der Inbegriff aller Ethik, aber es fehlt ihr das Moment der Allgemeinheit, sie ist nur die Totalität aller ethischen Formen, nicht der ethische Formentrieb selbst. Wie die That, so ist deswegen auch die Person Christi allein ungenügend, das romanische Ideal darzustellen. Dasselbe kann in keiner scharfausgeprägten Individualität, sondern nur in der aufkeimenden, noch unentwickelten Kindesgestalt oder im Bilde des in sanftmüthiger Ergebenheit Sterbenden, seinen Ausdruck finden. Nicht im lehrenden, wohlthätigen, heilenden oder tröstenden, sondern nur im werdenden oder sterbenden Christus, als der Verkörperung der ethischen Idee selbst, gipfelt das Ideal des Christenthums.

Hingegen vergegenwärtigt uns die Kunst in der Darstellung der Jünger Christi, wie auch späterer Heiligen, bestimmt ausgprägte, ethische Formen. Wie die hellenischen Götter, bilden die christlichen Heiligen einen Kreis bestimmter Gestalten, die in ihrer Totalität alle in Christus hineingedachten Momente darstellen. Die Kirche ist der christliche Olymp, die endliche Gestalt des romanischen Erosideals in der Totalitäten seiner Unterschiede.

Sind nun die Heiligengestalten, gleich den hellenischen Götterbildern der zweiten Periode, bestimmte Formen objectiver, allgemeingiltiger Mächte, so ist die Gestalt der Jungfrau

Maria nur die höchste Form einer bestimmten sittlichen Empfindung und somit den hellenischen Götterbildern der dritten Periode zu vergleichen. Wie in diesen, so wird uns in der Jungfrau Maria nur eine gewisse Empfindung geschildert, die den Grundton der ganzen Gestalt bildet, deren Formen und Bewegungen er seine Farbe verleiht. Die liebliche Milde in ihrem Gesichte, ihr feierlicher Ernst und ihre sanfte Traurigkeit, ihre Inbrunst und Ergebung sind alle nur die verschiedenen Formen einer einzigen Empfindung, die ihr ganzes Wesen durchdringt und über alle ihre Gefühle und Handlungen ihren zauberischen Reflex ausbreitet. Aus jeder ihrer Bewegungen leuchtet ihre Mutterliebe hervor und selbst in der Anbetung des Kindes, in dem sie die Erscheinung des Göttlichen sieht, durchblickt der Stolz der Mutter und die Freude des Besitzes, welche die Verehrung des Göttlichen unter der Beleuchtung der Mutterliebe erscheinen lassen. Dieses einzige Gefühl der Mutterliebe ist der Kern der ganzen Gestalt. In welchen Verhältnissen, in welcher Lage und in welcher Stimmung Maria von der Kunst auch dargestellt werden mag, immer ist es die Mutterliebe, welche ihren magischen Schein über die ganze Gestalt ausgiesst und alle die mannigfachen Formen ihrer Gefühle in diesen einen harmonischen Accord auflöst. Diese einzige Empfindung giebt den zufälligen Ereignissen bestimmte Form und findet sich in allen Phasen ihres Lebens wieder, die nur als die verschiedenen Gestalten dieser einzigen Empfindung angesehen werden können.

Mehr noch als die Gestalt Marias nähert sich die der büssenden Magdalena dem griechischen Ideale der dritten Periode. Wie die Gestalt Marias die des ethischen Instinctes, so ist die Gestalt der büssenden Magdalena die der sittlichen Stimmung. Die Traurigkeit, die ihre schönen Züge umdüstert, ist durch keine instinctive Empfindung hervorgerufen, es ist nur eine Gemüthsstimmung, ein innerer Seelenzustand, der ihrem Gesichte den melancholischen Grundton verleiht. Die büssende Magdalena ist nicht minder schön, als die Sünderin Magdalena, nur ist die Beleuchtung eine andere, ihre Züge erleiden keine Umwandlung, sie sind plastisch unbewegt, sie haben nur die Farbe gewechselt.

Dagegen ist die romanische Kunst in der Darstellungs-

weise des Seelenschmerzes von der der dritten Epoche der griechischen Kunst abgewichen. Die Beschaffenheit ihres Ideals, welche ihr ganz andere Rücksichten auferlegte, nöthigte sie statt der Harmonie der Formen, das Moment des Leidens hervorzuheben. Die Schönheit der Formen, welche von der Kirche den Anforderungen der Religion untergeordnet wurde, hatte in der romanischen Kunst nicht mehr die höchste Position und musste sich den an sie gestellten Ansprüchen des religiösen Gewissens fügen. Eine von der Kunst dargestellte blosse sanfte Erregung des sündhaften Gewissens würde von der Kirche als eine die leere Form berücksichtigende, ästhetische Ketzerei, als eine Rückkehr zum Heidenthume verschrieen worden sein. Die romanische Kunst musste deswegen ihren Hauptschwerpunkt in der lebhaften Schilderung des Leidens suchen. Sie durfte nicht, wie die Griechische, dasselbe in seiner milden, mit dem Schönen verträglichen Form schildern, sondern muste es in möglichst scharfen Zügen hervortreten lassen. Ihr reuiger Petrus durfte nicht, wie der griechische in sich gekehrte Eros, blos seinen melancholischen Gedanken nachhängen, er musste sich ganz den Folterqualen seines Gewissens hingeben, und sich in seinem Schmerze winden. Die hässlichen Verzerrungen und missgestalteten, disharmonischen Formen, welche in der hellenischen Kunst das Unterliegen des absoluten Principes unter die sinnlosen Gewalten bedeuten würde, ist in der Romanischen die Vergegenwärtigung des Triumphes des Göttlichen über das Menschliche, der Niederwerfung des Irdischen, auf dessen Trümmern das religiöse Gewissen die Wiederversöhnung mit sich selbst feiert.

Auch in den Märtyrergestalten finden wir denselben Zug des romanischen Ideals der Wiederversöhnung. Wie im reuigen Petrus, hat auch hier die Kunst das Leiden besonders hervorgehoben, um dadurch die Selbstgenügsamkeit und Ueberlegenheit des religiösen Gewissens über die physische Beschaffenheit darzustellen. Was die Kirche im Leben anstrebte, das suchte auch die Kunst zu vergegenwärtigen. Die Unterordnung der physischen Empfindungen unter die Anforderungen des religiösen Gewissens, welche von der Kirche als höchstes Ziel menschlichen Strebens hingestellt wurde, ward auch von der

Kunst verherrlicht, die ihr in den Abbildungen der Märtyrer ästhetische Gestalt gab.

Durch dieses unkünstlerische Hervorheben des Leidens unterscheidet sich die Abbildung der sterbenden Märtyrer von der des sterbenden Christus. Während im sterbenden Christus der Schwerpunkt der ganzen Darstellung im Sterben selbst liegt, liegt er hier nur im Leiden, das Sterben selbst ist nur ein gleichgiltiges Moment. Die Hauptaufgabe der Kunst beschränkt sich hier darauf, durch die Veranschaulichung der ausgestandenen Qualen die Selbstgenügsamkeit des über Schmerz und Pein triumphirenden, mit sich versöhnten, religiösen Gewissens darzustellen. Wenn sich auch daher manche Künstler verleiten liessen die Gestalten der Märtyrer in halbgeschundenem Zustande, wie sie von den rohen Henkersknechten zerfleischt wurden, abzubilden, so ist es doch Niemandem eingefallen einen bis zum Ekel verunstalteten Christus darzustellen. In der Passion Christi hatte die Kunst blos das Sterben, in den gepeinigten Märtyrern aber das Leiden zu schildern, bei jener ist das Leiden nur eine nothwendige Bedingung des Sterbens, bei diesen das Sterben eine blosse Folge des Leidens.

Auch ihren andern Gestalten konnte die romanische Kunst nicht immer die von ihr gewünschte Form geben. Die Ethisirung des absoluten Principes veränderte das Verhältniss der Kunst zum Ideale. Die romanische Kunst hatte nicht mehr, wie die Hellenische, die Aufgabe die höchste Form des Absoluten hervorzubringen, sondern nur sie abzubilden. Auch die idealsten Kunstschöpfungen konnten dem romanischen Ideale keine Realität verleihen, seine reale Gestalt war der ethische Mensch selbst, nicht sein Bild. Die Harmonie der Formen, die den Hellenen ein unmittelbarer Aussfluss ihres Absoluten war, ist hier blos die zufällige Gestalt desselben, nicht das absolute Ideal selbst. Daher das Portraitartige in den Bildern Christi. Der hellenische Gott konnte auf manigfache Weise abgebildet werden, jede harmonische Gestalt der durch ihn vertretenen Potenzen, war eine bestimmte reale Form der absoluten Idee selbst, das Bild Christi aber durfte von der Kunst weder erdacht noch abgeändert werden, ja selbst die Idealisirung seiner Gestalt musste von der Tradition ihre Berechtigung herleiten, sie musste sich an die allgemeine

Vorstellung anlehnen, nicht als blosse künstlerische Schöpfung auftreten. Christus musste so abgebildet werden, wie er nach der christlichen Ueberlieferung wirklich ausgesehen hatte, nicht, wie er nach dem hellenischen Formenideale ausgesehen haben müsste und wenn auch die Hellenen ihre Götter nur schön abbildeten, so scheuten sich die Romanen der ersten Zeit nicht, sich Christus in hässlicher Gestalt vorzustellen, weil sie aus einer Stelle in Jesaias zu entnehmen glaubten, dass er wirklich hässlich und missgestaltet war. Die Missgestalt die im Hellenismus der Gegensatz des Göttlichen war, ist im Christenthum eine dem Absoluten zufällige, ihm ganz gleichgiltige Form. Die Harmonie der Formen steht im Christenthum ausserhalb des Absoluten.

Diese Ablösung des absoluten Ideals vom Schönheitsideale entzog Anfangs der romanischen Kunst jeden Halt, jede solide Basis ihrer Thätigkeit. Die hellenische Kunst hatte an ihrem absoluten Ideale selbst die Richtschnur ihrer Thätigkeit, ihre Gestalten waren die Manifestationen seines substantiellen Inhaltes, die Romanische aber stand ihrem Absoluten fremd gegenüber, sie hatte nur die zufällige Form seiner Erscheinung zu ihrem Gegenstande, die religiöse Kunst war nur eine ethische Handlung, keine Realisirung des Absoluten selbst, eine fromme That, die wie jede heilige Handlung, von der Kirche geregelt wurde. Die Kunst musste sich bequemen ihr höchstes Ideal nach bestimmten Vorschriften, die mit ihrem eigenen Wesen in keiner Beziehung standen, zu gestalten.

Daher die Hohlheit und Ausdruckslosigkeit, die uns in den byzantinischen Bildern entgegentreten. Bei all ihrer saubern Ausführung sieht man es ihnen doch an, dass sie einer Epoche angehören, in der die Kunst von ihrem eigenen Geiste verlassen, nur noch ihre äusseren Formen bewahrt hat und ebenso, wie die Philosophie in der Scholastik, in ihrer Unselbstständigkeit zur blossen Illustration der Theologie herabgesetzt wurde.

Später befreite sich zwar die romanische Kunst von den engen Fesseln, die ihr die Kirche anlegte, aber die Natur des ethischen Ideals machte es ihr ungeachtet dessen doch unmöglich, sich den Anforderungen ihres Schönheitsideales zu überlassen. Daher die Schwankung, die sich in den verschiedenen Richtungen der romanischen Kunst offenbart, deren

Werke bald plastisch ruhig, bald dramatisch belebt, bald gemessen würdig, bald vom warmen Hauche inniger Empfindung durchweht sind, jenachdem sie dem Schönheits- oder dem religiösen Ideale Rechnung trug. Ist nun zwar darin das Bestreben der Künstler eine Verschmelzung des Schönheitsideals mit dem Religiösen herbeizuführen, nicht zu verkennen, so gelang ihnen dieses doch nur theilweise. Da das romanische Ideal ganz ausserhalh der Formenschönheit steht und von dieser weder beschränkt noch bestimmt wird, so konnte die Kunst nur manche Seiten desselben darstellen, ohne sich gegen das Schönheitsideal zu versündigen, in den meisten Fällen mussste sie das eine dem andern unterordnen. Das religiöse Ideal musste sich dem Schönheitsideale anbequemen oder das Schönheitsideal dem Religiösen aufgeopfert werden. Die gemessene Bewegung konnte nicht immer den glühenden Eifer, der die handelnden Personen beseelte, zum Ausdrucke bringen und das Hervorheben des ethischen Pathos zerstörte hinwiederum oft die von der Kunst im Interesse des Schönen gezogene Grenze. Im Hellenismus war der Conflict des religiösen mit dem Schönheitsideale unmöglich. Die höchste Vollendung des Religiösen hing mit der des Schönheitsideals innig zusammen. Hier aber hat jenes sich von diesem losgelöst und ist als eine besondere Wesenheit in das Leben eingegangen, die die Kunst nur bis zu einem bestimmten Puncte wiederzugeben vermag, ohne die Grenzen des Schönen zu überschreiten. Die romanische Kunst konnte sich nicht, wie die Hellenische, sorglos ihrem Schönheitsideale hingeben, in dem Bewusstsein, dass dessen Abbildung auch die Realisirung ihres religiösen Ideals herbeiführt, sie musste ihre Beziehungen zu demselben genau bestimmen, ihre beiderseitigen Verhältnisse abmessen, sie konnte mit ihrem Schönheitsideale sich blos vertragen, nicht sich mit ihm verschmelzen.

Dieses Zerfallensein des Schönheitsideales mit dem religiösen Ideale des Künstlers drängte die Kunst schon früh auf weltliches Gebiet. Selbst in den Bildern rein kirchlichen Inhaltes tritt uns die Vorliebe der Kunst für weltliche Stoffe entgegen, die in den vielen Darstellungen Maria's in schöner, freier Landschaft mit dem Jesuskinde sich beschäftigend, zwar noch schüchtern auftritt, aber nichtsdestoweniger von dem Versuche der Kunst

Zeugniss ablegt, zu sich selbst zu gelangen und einen Boden für ihre Thätigkeit zu gewinnen, wo sie sich ungehindert ihrem eigenen Schönheitsideale überlassen durfte. Aber ausserdem, dass hier die Kunst noch immer im Dienste des religiösen Ideales stand, konnte sie über die freie Gestaltung der Landschaft nicht hinauskommen; in der Darstellung des Lebens, der That wurde sie an ihrer Entfaltung durch Anforderungen beschränkt, denen sie nicht genügen konnte, ohne ihr Schönheitsideal zu verletzen. Um sich selbst zu finden, musste die Kunst zur Schönheit zurückkehren; indifferent gegen jeden concreten Inhalt musste die Schönheit allein ihren absoluten Zweck bilden, wie auch den Maassstab für den Werth ihrer Schöpfungen abgeben. Dies ward ihr nur mit der Umwandlung des religiösen Ideals ermöglicht. Nur nachdem das religiöse zu einem metaphysischen Ideale geworden war, konnte die Kunst frei werden. In der religiösen Kunst war noch die Aufmerksamkeit des Künstlers zwischen seinem religiösen und künstlerischen Ideale getheilt, hier aber konnte er sich seinem schöpferischen Drange ganz hingeben, sein eigenes künstlerisches Bewusstsein zum absoluten Ideale erheben und was früher ein Werk der Frömmigkeit gewesen war, zu einem Acte des freien Willens, des individuellen Formentriebes machen.

Die sittlichen Schönheitsformen.

In diesen Formen treten die innern Seelenzustände als Schönheitsobjecte auf, die das Gemüth des Wahrnehmenden mit Lust oder Unlust erfüllen, jenachdem es sich zu ihnen billigend oder missbilligend verhält. Wie die Gestalten der Formenschönheit erregen sie unser Gefallen oder Missfallen, ohne uns zu Thaten zu veranlassen. Selbst dem ethischen Gebiete angehörend sind sie für uns zugleich Gegenstände ästhetischer Wahrnehmung, die uns erfreut oder mit Abscheu erfüllt. Ihr Wesen gehört der Ethik, ihre Erscheinung der Aesthetik an.

Unser Geschmacksurtheil beschränkt sich daher in dieser Sphäre nicht auf die ethische That allein, es begreift das ganze innere Seelenleben mit all dem bunten Spiele seiner Empfindungen und Gefühle, mit all dem unermesslichen Reichthume an sittlichen Formen, in ihrer ganzen unendlichen Mannigfaltigkeit. Jede Meinung, jedes Gefühl, jeder Seelenzustand wird hier zum Gegenstande unserer billigenden oder missbilligenden Empfindung, unser Geschmacksurtheil ist hier nicht nur ästhetisch, es ist als Ausdruck der Empfindung, welche das Gefühl Anderer in uns wachruft, die Aesthetik der Aesthetik.

Wir sehen deswegen in diesen Schönheitsformen einen neuen Factor hinzukommen. Als eine noch in sich selbst verschlossene, nur sich selbst zu ihrem Inhalt habende Schönheitsform, ist die Formenschönheit mit sich selbst identisch, Erscheinung und Wirklichkeit sind in ihr noch unentzweit, ihre Erscheinung ist zugleich ihre Realität, die Schönheit ist ihre eigene Wahrheit.

Anders verhält es sich mit den sittlichen Schönheitsformen. Weit entfernt in sich verschlossen zu sein, hat die sittliche Schönheit einen bestimmten, ausserhalb dem Bereiche der blossen Aesthetik bestehenden Inhalt, dessen Vorhandensein

eine Bedingung ihrer Schönheit ist. Die sittliche Schönheit kann zwar auch ohne ihre Wahrheit erscheinen und statt der Substanz uns das falsche Bild derselben vorführen, aber dann ist sie, nachdem sie in ihre Hohlheit erkannt worden ist, dem Lächerlichen verfallen. Die Formenschönheit kann nur hässlich, die sittliche aber hässlich und lächerlich werden, ersteres in Folge ihrer Selbstzerstörung, und letzteres in Folge ihrer zu Tage getretenen Unwahrheit.

Ihrem Wesen nach steht also die sittliche Schönheit zwischen der Formenschönheit und dem Erhabenen. Schön in ihrer Wahrheit, lächerlich in ihrer Hohlheit und hässlich in ihrer Selbstzerstörung, ist sie die Uebergangsphase von der Formenschönheit zur Erhabenheit, in der die Unendlichkeit allein in ihrer Wahrheit das Wesen des Schönen bildet, dem jeder bestimmte Inhalt indifferent ist. In der Formenschönheit ist die bestimmte Gestalt mit ihrer Wahrheit identisch, in der Erhabenheit die abstracte Unendlichkeit als Wahrheit schön, in der sittlichen Schönheit ist die Wahrheit der reale Inhalt einer *bestimmten* Form, und die Form die concrete Gestalt einer *gewissen* Wahrheit. Wie die Wahrheit die Bedingung der Form, so ist die *bestimmte* Form die Bedingung der Wahrheit in ihrer Erscheinung als Schönheit.

Die Anmuth.

In der Anmuth ist die Schönheit noch mit ihrer Form identisch, sie verkörpert sich noch in ihrem Bilde, ihre Erscheinung ist noch ihre Wahrheit. Während die weitern Entwicklungsphasen der Sittlichkeitsformen von ihrem Inhalte erfüllt sein müssen, genügt in der Anmuth die Form noch sich selbst, sie ist nicht nur die äussere Gestalt, sie ist auch die Realität der in ihr zur Erscheinung gelangten Schönheitsform.

Diese Schönheitsform kann auch unschönen Dingen zukommen. Sie ist zwar mit der Formenschönheit vereinbar, nicht aber von ihr bedingt, sie ist weder mit ihr identisch, noch steht sie zu ihr im Verhältnisse eines Attributs zur Substanz. Ganz unabhängig von der Formenschönheit, ist die Anmuth sich selbst genug, wie jene bildet auch sie für sich allein eine besondere Gattung des Schönen, sie ist keine blosse Eigenschaft der Formenschönheit, sie ist selbst ein bestimmtes Schöne.

Dafür spricht ausser unserer Erfahrung, dass auch Personen, die keine schönen Formen besitzen, anmuthig sein können, auch das subjective Gefühl, welches wir bei der Wahrnehmung des Anmuthigen empfinden. Dasselbe unterscheidet sich von dem Gefühle, welches das Schöne in uns hervorruft, nicht durch die Stärke oder Schwäche des Empfindens, sondern durch die Art der Empfindung selbst, das Gefühl, welches uns das Schöne verursacht, ist von dem des Anmuthigen, nicht quantitativ, sondern qualitativ verschieden. Dort empfinden wir ein Wohlgefallen, hier einen gewissen Reiz, jenes gefällt uns, dieses regt uns an.

Die Schönheit und die Anmuth bestehen also nebeneinander, jede hat ihr eigenes Gebiet, sie können sich miteinander vertragen, ohne sich gegenseitig zur Voraussetzung zu haben

und wir nennen nur deswegen das Anmuthige schön, weil wir an der Lust, die es uns verursacht, Wohlgefallen finden.

Damit streift das Anmuthige an das Angenehme und wir wären beinahe versucht das Anmuthige für das Angenehme zu halten. Aber wie es sich vom Schönen durch die Gleichgiltigkeit gegen die Form, so unterscheidet es sich vom Angenehmen durch die Bestimmtheit der Lust. Denn während wir beim Angenehmen Wohlgefallen an der Lust überhaupt finden, gilt es im Anmuthigen einer bestimmten Lust. Nicht die Lust an sich gefällt uns, sondern diejenige, welche uns ein bestimmter Gegenstand verursacht, dessen Dasein allein, ohne Beziehung zu uns, uns Vergnügen gewährt.

Nehmen wir nun diese beiden Merkmale des Anmuthigen zusammen, so scheint auch hier ein Widerspruch obzuwalten, und wir sind in der That in Verlegenheit, auf welche Weise die Indifferenz gegen die Form mit dem uneigennützigen Interesse für den Gegenstand zu vereinigen. Zeigt uun zwar letzteres, dass die Anmuth dem Schönon angehört, so fällt es uns doch schwer zu begreifen, wie man für das Schöne ein uneigennütziges Interesse empfinden und zugleich gegen dessen Formen gleichgiltig bleiben kann.

Diese Schwierigkeit zwingt uns, das Wesen der Anmuth auf einem andern Gebiete, als auf dem der concreten, äussern Formenschönheit zu suchen. Die Unauflösbarkeit des Widerspruches, solange wir uns innerhalb der Grenzen äusserer Schönheit bewegen, drängt uns nach Innen und zeigt uns das Gebiet, auf dem wir die Lösung dieses Räthsels versuchen müssen, als das der Subjectivität.

Demnach ist die Anmuth, im Gegensatze zur äusseren Formenschönheit, als eine innere subjective Schönheitsform zu bezeichnen. Allein dieses genügt noch nicht, um die Schwierigkeit, die sich der Bestimmung des Wesens der Anmuth entgegenstellt, aus dem Wege zu räumen. So lange wir an eine bestimmte subjective Schönheitsform denken, haben wir mit der Verlegung der Anmuth nach dem Gebiete der Subjectivität nichts gewonnen, wir haben nur den Ort verändert, ohne die Schwierigkeit der Lösung zu vermindern, die wir auch nach dem subjectiven Gebiete mit herübernehmen, auf dem die Indifferenz gegen die Form mit dem uneigennützigen Interesse für

den Bestand derselben sich ebensowenig, wie auf dem Gebiete der äussern Formenschönheit, vereinen lässt.

Die Anmuth kann also ebensowenig eine bestimmte subjective, wie eine äussere Schönheitsform, sondern nur eine gewisse subjective Stimmung sein, eine aus dem Innern des Subjectes kommende Beleuchtung der Formen, die ihnen einen gewissen Reiz verleiht. Da nun dieser Beleuchtung allein unser Interesse gilt, so wäre nun durch diese Annahme der Widerspruch, der im Wesen der Anmuth zu liegen scheint, gehoben und ihre beiden Merkmale, die Indifferenz gegen die Form und das Interesse für das Dasein des Schönen, die sich scheinbar gegenseitig ausschliessen, mit einander versöhnt.

Allein dieses Resultat ist noch ein blos negatives. Wir haben nur den Widerspruch beseitigt, ohne das Wesen der Anmuth bestimmt zu haben. Dadurch ist nun zwar die Möglichkeit des Vorhandenseins der Anmuth bewiesen, aber ihre positive Gestalt bleibt uns ebenso unbekannt wie früher. Wir wissen nur, dass die Anmuth eine subjective Stimmung ist, aber wir sind nicht im Stande, das Wesen der Stimmung, welches die Anmuth sein soll, zu bezeichnen. Dass sie nicht die subjective Stimmung überhaupt in allen ihren Formen sein kann, sehen wir von selbst ein. Sind doch nicht alle subjectiven Stimmungen anmuthig und gibt es ja sogar solche, die wir hässlich finden. Andererseits kann die Anmuth auch keine bestimmte Stimmung sein, da ihr bestimmtes, sie von der Anmuth unterscheidendes Wesen ihrer Identität mit der Anmuth entgegenstehen würde.

Während wir schon am Ende der Untersuchung zu sein glaubten, begegnen wir nun auf's Neue einem Widerspruche, der den ganzen Erfolg unserer Bemühungen in Frage stellt. Es ergeht uns hier, wie Dante auf seiner Wanderung nach dem Paradiese, der jedesmal, wenn er das eine Hinderniss überwunden hatte, wieder auf ein neues stiess, welches ihm das weitere Fortschreiten erschwerte.

Da wir es nun aufgeben müssen diesen Widerspruch zu lösen, so wollen wir es versuchen ihn zu umgehen und anstatt subjectiver, geistige Stimmung setzen. Nicht also der Stimmung des Geistes, sondern der Stimmung, die der Geist als abstracter Geist, den ausserhalb desselben stehenden Formen

verleiht, ist das Wesen der Anmuth, die wir als die räumliche Erscheinung des abstracten Geistes bezeichnen können. Dadurch gehen wir dem Widerspruche aus dem Wege und ziehen uns, da wir ihn nicht wegräumen können, jenseits desselben zurück.

Wie bei der Untersuchung über das Schöne, sind wir nun auch bei der über die Anmuth zu dem Resultate gelangt, dass das Wesen derselben in der Erscheinung des abstracten Geistes zu suchen ist. Aber die Erscheinung des abstracten Geistes ist hier eine andere als im Schönen. Denn während im Schönen der Geist noch ausser sich ist und nur dessen abstracte Form in der Materie ihren Abdruck findet, ist der Geist in der Anmuth wieder zu sich selbst gelangt und erscheint selbst in seiner Lebendigkeit. Die Anmuth kann daher dem Vernunftlosen nicht zukommen. Das Schöne ist die höchste geistige Form, die die Materie annehmen kann. Das Pflanzen- und Thierleben ist nur die concrete Gestalt der Bewegung, nicht die der geistigen Lebendigkeit. Erst wenn der Geist sich selbst zeigt, kann er jenseits aller Form zurückgehen, in seinem Aussersichsein aber muss er eine bestimmte Form annehmen, um sich wahrnehmbar machen zu können [1]). Das Vernunftlose kann nur schön, der Mensch allein auch anmuthig sein.

Während daher das Schöne, als abstracte, noch unerfüllte Form des Denkens mit der Jugend, so ist die abstracte, noch ganz formlose Lebendigkeit des Geistes in der Anmuth mit

---

[1]) Diesen Versuch jenseits aller Form zu sich selbst zurückzukehren macht der aussersichseiende Geist im Niedlichen, wesshalb diesem auch eine gewisse Anmuth nicht abzusprechen ist. Aber da hier der Geist nur durch seine Form vertreten ist, so ist ihm eine bestimmte Grenze gesetzt. Um sich nicht ganz aufzuheben, muss er an einem gewissen Punkte stehen bleiben, in dem Schönheit und Anmuth sich berühren. Denn der Versuch des Geistes zu sich selbst zu gelangen, bleibt hier nur dann sichtbar, wenn die Schönheit der Formen, die noch allein den Inhalt des Geistes bildet, noch nicht verwischt ist. Sowohl das Unschöne als das sehr Kleine können nicht niedlich sein. Mit dem Schwinden der schönen Form schwindet auch der mit ihr identische Geist der Materie. Das Zurückgehen des Schönen jenseits aller Formen ist nicht niedlich, sondern gestaltlos, kein Zurückkehren zu sich, sondern ein vom Geiste begangener Mord an sich selbst.

der Kindheit zu vergleichen, in der der Geist sich noch nur in seiner jenseits aller Form sich befindenden Lebendigkeit zeigt. Und in der That ist auch das Verwischtsein aller Denkform die Bedingung der Anmuth. Je weniger die Denkformen sich vordrängen, desto geeigneter ist die Gestalt für die Anmuth, und wir finden sogar manche unregelmässige Züge, eben wegen ihrer Unregelmässigkeit anmuthig. Auch sind Kinder und Frauen mehr geeignet anmuthig zu sein als Männer, deren scharfgezeichnete Formen mit dem Wesen der Anmuth unvereinbar sind. Ebenso sind positive, ethische Naturen, die ihrer ethischen Pflichten sich bewusst sind, nicht anmuthig. Wie der denkende, muss auch der practische Geist in der Anmuth sich noch jenseits aller Form befinden und wie jener blos die Gestalt der beweglichen Lebendigkeit annehmen darf, so muss auch dieser nur die der naiven Unschuld haben.

Hinter die Naivität kann jedoch die Anmuth nicht zurückgehen. Der Dumme kann nicht anmuthig sein. Da die Anmuth die Erscheinung des abstracten Geistes im Stadium seiner Lebendigkeit ist, so muss die lebendige Bewegung ersichtlich sein. Wo diese fehlt, da fehlt auch die Anmuth. Die naive Unschuld darf deswegen nie zur Geistlosigkeit herabsinken, wenn sie anmuthig sein soll. Ebenso aber darf die geistige Beleuchtung der Züge sich nicht bis zur Verschmitztheit steigern. Die Anmuth kann keine einzige Seite des Geistes entbehren. Der Geist muss in ihr in seiner Totalität erscheinen, sowohl in seiner Eigenschaft als denkender, wie als practischer Geist, der ethischen Unschuld darf nicht der geistige Ausdruck fehlen und der geistige Ausdruck nicht die ethische Unschuld vermissen lassen. Denn nur unter dieser doppelten Beleuchtung können die äussern Formen die Stimmung erhalten, die sie zu anmuthigen macht.

Das Hässliche kann daher nicht anmuthig sein. Wenn auch ein gewisser geistiger Ausdruck mit dem Hässlichen vereinbar ist, so kann es doch nie den der naiven Unschuld annehmen, sein geistiger Ausdruck ist kein ethischer, und wohl im Stande ihm einen bestimmten Charakter zu verleihen, aber nicht es anmuthig zu machen.

Dieses Verhältniss der Anmuth zum Hässlichen dehnten die Griechen auch auf das Nichtschöne aus. Der Gürtel der

Anmuth war ihnen nur ein Eigenthum der Göttin der Schönkeit, der auch nur einem von ihr begünstigten Individuum zu Theil werden konnte, wem die Gunst der Göttin des Schönen fehlte, der konnte auch nicht die Anmuth besitzen. Die Anmuth war bei ihnen nur eine Folge der Schönheit und die Höhe der Schönheit das Maass der Anmuth, die mit der erhöhten Schönheit auch steigt und selbst ihre Göttinnen verschmähten es nicht durch die in Folge äusserer Mittel herbeigeführten Erhöhung ihrer Schönheit, auch ihre Anmuth zu erhöhen und sich so gleichsam von der Venus den Gürtel der Anmuth zu borgen [1]). Wir sehen daher bei den Griechen nie die Anmuth allein abgebildet. Wenn auch nicht alle ihre schönen Statuen anmuthig sind und ihre Künstler auch den hohen Ernst und das Würdevolle in schöner Form abbildeten, so sind doch ihre anmuthigen Gestalten immer schön, die Anmuth war den Griechen nur eine bestimmte Schönheitsform, und das Nichtschöne ebenso unfähig anmuthig wie schön zu sein. Wie überall hatten auch hier die Griechen kein Verständniss für die abstracte Erscheinung des Geistes, derselbe musste bei ihnen immer eine bestimmte Schönheitsform annehmen. Die abstracte Form des Geistes oder das Schöne ist die höchste Stufe zu der sich der griechische Geist hinaufgeschwungen hat, die Form des abstracten Geistes zu begreifen war ihnen noch nicht vergönnt.

---

[1]) Schiller (Anmuth und Würde) zieht daraus den Schluss, dass die Griechen zwischen Anmuth und Schön einen Unterschied machten. Dies ist aber nur insofern wahr, als dass sie die Anmuth nicht für eine nothwendige Eigenschaft jeder Schönheit ansahen, sondern sie für eine besondere Schönheitsform hielten, nicht aber, dass sie sie auch dem Nichtschönen unter bestimmten Verhältnissen zuerkannten. Dies ist aus der Stelle in der Ilias zu ersehen, in der die Vorbereitungen der Here bevor sie den Gürtel der Anmuth von der Aphrodite zu borgen sich anschickte, beschrieben sind. Hier lässt Homer sie früher auf jede mögliche Weise ihre Schönheit erhöhen und erst nachdem sie alle ihre kosmetischen Mittel erschöpft hatte (αὐτὰρ ἐπειδὴ πάντα περὶ χροῒ ϑήκατο κόσμον Il. 14 v. 187) zur Aphrodite sich begeben, um den Gürtel der Anmuth bei ihr zu borgen. Auch die Chariten gaben die Griechen nur der Here, dem Apoll, dem Dionysos und der Aphrodite zu steten Begleiterinnen, und wurden dieselben von Homer und Hesiod sogar mit der Aphrodite identificirt, indem sie eine Charis statt der Aphrodite zur Gattin des Hephästos machten. (Il. 18 v. 382. Theog. v. 945).

Erst später, als die absolute Idee sich vergeistigte, änderte sich auch die Geschmacksrichtung, wie auch die Ansicht über die Anmuthsfähigkeit des Nichtschönen. War früher das Schöne eine Bedingung der Anmuth, so ward es jetzt zur Folie derselben, die zu ihrer Hebung beiträgt, ohne das Nichtschöne auszuschliessen. Wie im religiösen Bewusstsein, so ward auch im Geschmacke die Form zur blossen Trägerin des Geistes herabgesetzt, und wenn auch bei den Hellenen das Schöne die Bedingung der Anmuth war, so war den Romanen die Beleuchtung des Geistes allein genügend, um auch das Nichtschöne anmuthig zu machen, sie ist ihnen der ästhetische Glorienschein, dessen magisches Licht dem Subjecte einen Zauber verleiht, der das Gemüth des Wahrnehmenden bewegt und unwiderstehlich anzieht.

Sowohl diese im Gemüthe des Wahrnehmenden hervorgerufene Bewegung, wie auch die bewegliche Lebendigkeit ihres eigenen Wesens, kennzeichnen die Anmuth als die ästhetische Erscheinung des romanischen Geistes. Wie das Plastischschöne den griechischen Geist in ästhetischer Form vergegenwärtigt, so zeigt uns die Anmuth das ästhetische Spiegelbild des romanischen, religiösen Bewusstseins. Wie die griechischen Künster das Schöne, so haben daher die Romanischen die Anmuth zu studiren, wie jene die Gesetze des Schönen der Natur abgelauscht, so müssen diese der Anmuth die Lösung ihrer höchsten Aufgabe ablernen: die Versöhnung der ethisch bewegten Empfindung mit der sanften Milde des Schönen.

Die Würde.

Ist nun das Schöne die Erscheinung der abstracten Form des Geistes, die Anmuth die Erscheinung des Geistes in seiner formlosen Abstractheit, so ist die Würde die der geistigen Wesenheit. Im Schönen ist der Geist noch ausser sich, in der Anmuth befindet er sich noch jenseits aller Bestimmtheit, in der Würde hat er wieder eine gewisse Form angenommen. Die Würde ist die Schönheit des zu sich selbst zurückgekehrten Geistes. Der Geist hat daher in der Würde noch keinen concreten wesentlichen Inhalt, die geistige Lebendigkeit hat sich in ihr nur verdichtet und was in der Anmuth blosse negative Gestalt hatte, ist in ihr zur Positivität geworden. Die Sorglosigkeit nahm in ihr die Gestalt der Zufriedenheit, die Arglosigkeit die des bedächtigen Vertrauens zu sich selbst und die Unschuld die des positiv-ethischen Geistes an.

Die Anmuth ist deswegen heiter und beweglich, die Würde ernst und feierlich, jene zutraulich, diese majestätisch, jene liebeerweckend, diese ehrfurchtgebietend. In der Anmuth ist es die unmittelbare Lebendigkeit des Geistes in seiner formlosen Abstractheit, in der Würde der positiv-ethische Geist, dessen Beleuchtung den äussern Formen Schönheit verleiht.

Wiesehr auch die Würde, diesen äussern Merkmalen nach, der Anmuth entgegengesetzt zu sein scheint, so ist sie doch nur eine höhere Entwicklungsphase geistiger Schönheit. Was dort noch Knospe war, das hat sich hier zur Blume entfaltet. Die geistige Lebendigkeit ist in der Würde zum lebendigen Geiste und seine Potentialität zur Wirklichkeit geworden. Die Würde ist nur die Realität der Anmuth.

Die Bestimmtheit der Stimmung artet deswegen in der Würde nie in Disharmonie aus. Da dieselbe nur die Bestimmtheit der Wesenheit des Geistes, nicht die einer bestimmten

geistigen Wesenheit ist, so ist sie ebenso harmonisch, wie die Anmuth. Frei von allen Zufälligkeiten des Lebens, wie auch von jeder Störung des inneren Gleichgewichtes, gehört die Würde ebenso wie die Anmuth, noch dem Gebiete des Harmonischschönen an. Die Stimmung, die der Geist in der Würde den äussern Formen verleiht, ist ebenso ungetrübt von allen ethischen Auswüchsen und Unebenheiten, wie die der Anmuth. Ungeachtet ihrer Bestimmtheit, ist die Würde nur der Wiederschein des ethischen Geistes in seiner Allgemeinheit, der noch keinen bestimmten ethischen Inhalt in sich aufgenommen hat und deswegen keinen fremden störenden Einflüssen ausgesetzt ist.

Indessen wirkt die grössere Bestimmtheit der Würde beruhigend auf unsere subjective Empfindung derselben, indem wir dadurch befähigter werden, uns ein bestimmtes Bild des Empfundenen zu entwerfen. Das Gefühl, welches die Würde in uns hervorruft, ist nicht so unstet, so unnennbar wie das, welches die Wahrnehmung der Anmuth in uns erregt, es ist plastischer geworden. Wie die objective Form, so ist auch die subjective Empfindung der Würde nur die Vergeistigung des Schönen, das Wohlgefallen, das wir beim Wahrnehmen des Schönen empfinden, hat in der Würde nur eine höhere geistige Form angenommen, es hat sich in Achtung umgewandelt.

Aber eben dieses vernünftige Empfinden macht es der Würde zur nothwendigen Bedingung einen bestimmten von ihrer Erscheinung sich unterscheidenden Inhalt zu besitzen, dessen Wahrheit die Bedingung ihrer Schönheit ist. Die Erscheinung der Anmuth ist, wie die der Formenschönheit, ihre eigene Wahrheit,. die Würde aber muss in ihrer Wahrheit erscheinen, wenn sie schön sein soll. Die Gravität, die nur die äussere Erscheinungsform der Würde annimmt, ohne ihren Inhalt zu besitzen, ist lächerlich, sie ist nur die leere, inhaltslose Form des positiven Geistes, die steife, leblose Abbildung der Würde, nur ihre Manier, nicht sie selbst.

Diese beiden Seiten weisen der Würde ihren Platz zwischen der Anmuth und dem Ethischschönen an. Aber wie die Har-

monie, ist auch die Wahrheit in der Würde noch in sich selbst verschlossen. Der Geist ist noch nicht aus sich selbst hinausgegangen, seine Wahrheit ist nur noch seine eigene Wirklichkeit, nicht seine Bethätigung nach Aussen. Diesen weitern Fortschritt, in dem die unbestimmte Positivität des Geistes concrete Gestalt annimmt, macht das Schöne im Ethischschönen.

Das Ethischschöne.

Im Ethischschönen tritt der Geist in Beziehung zur Aussenwelt, die durch die Empfindung vermittelt wird, welche hier nicht die blosse Wahrnehmung des Schönen ist, sondern das Schönheitsobject selbst bildet. Das Schöne wird nicht durch die Empfindung wahrgenommen, die Empfindung selbst tritt im Ethischschönen als Schönheitsform auf.

Von dieser ihrer Qualität als Schönheitsform empfängt die Empfindung im Ethischschönen die Bestimmung ihres Wesens. Um, wie die anderen Schönheitsformen, Anspruch auf Allgemeingiltigkeit machen zu können, muss sie in der Natur des Geistes begründet sein. Empfindungen, die ihr Dasein einer besonderen geistigen Beschaffenheit oder körperlichen Eigenschaft zu verdanken haben, können keinen Anspruch auf ethische Schönheit machen. Als pathologische Erscheinungen, die durch fremden Einfluss entstanden, nicht aber in der Natur des Geistes selbst begründet sind und daher nicht jedem mit einem Geiste begabten Wesen zukommen, sind sie vom Ethischschönen ausgeschlossen. Wie die früheren Schönheitsformen ist auch die ethische die Erscheinung des abstracten, noch durch keine besondere Beschaffenheit bestimmten Geistes. In der Würde erscheint die abstracte Wesenheit des Geistes, im Ethischschönen die geistige Empfindung in ihrer Abstractheit.

Die ethischschöne Empfindung unterscheidet sich daher von der körperlichen durch ihre Freiheit, vom Denken durch ihre Unbestimmtheit. Sie ist nicht so wie die körperliche Empfindung, an die Einzelexistenz gebunden und geht über die engen Grenzen materieller Isolirtheit hinaus, aber sie ist nicht so bestimmt wie das Denken, sie kann sich keine andere Existenz mittelst Vorstellung zum Bewusstsein bringen, sondern sich nur in sie hineinempfinden, sie nimmt nur den Gemüthszustand, nicht die bestimmten, feststehenden, physischen oder

geistigen Formen wahr. Die Empfindung im Ethischschönen ist das objective Denken des Geistes.

Wie das Denken hat deswegen die ethischschöne Empfindung eine doppelte Gestalt. Sie ist entweder theoretisch oder practisch, jenes als Sentimentalität, dieses als ethische That.

In der Sentimentalität verhält sich die ethischschöne Empfindung nur passiv, sie reflectirt blos eine bereits vorhandene Empfindung und unterscheidet sich vom theoretischen Denken in der Art ihrer Aufnahme der äussern Erscheinungen nur durch ihre Bewegtheit, die in der Natur ihrer objectiven, gegenständlichen Denkweise liegt. In ihrer herrlichsten Gestalt tritt sie in der Elternliebe und in der Freundschaft auf, in denen Freuden und Leiden den schönsten Reflex finden und zu freier, ethischer Thätigkeit sich verklären. Aber selbst das blos thatenlose Mitleid ist schön, wenn wir von der Berechtigung seiner Passivität überzeugt sind, wie bei grossen Unglücksfällen, die jede menschliche Hülfe unwirksam machen oder bei verheerenden, unabwendbaren Naturereignissen. Auch das Mitleid schwacher Frauen und Greise, die unvermögend sind, durch die That zur Abwendung des Uebels beizutragen, ist selbst in seiner Passivität schön. Hingegen muss bei thatkräftigen Männern die Empfindung auch nach Aussen sich Geltung verschaffen, sie muss aus sich selbst hinausgehen und zur That werden. Ein thatenlos dasitzender, über fremdes Leiden jammernder Mann erfüllt uns mit Ekel. Wir finden da Verzagtheit, wo wir Muth erwarten und stilles Dulden, wo wir Kampf zu fordern berechtigt sind. Nur in der activen Form kann die geistige Empfindung beim Manne eine ethischschöne sein, das Wegbleiben der That aber zeigt von einer Unselbstständigkeit des Geistes, von seiner Ohnmacht sich von den ihm unangenehmen Gefühlen zu befreien und seinen Zustand selbst zu bestimmen.

Erst mit dieser Selbstbestimmung erlangt der Geist seine Freiheit. Die passive Form des Ethischschönen ist die Erscheinung der von der Materie unabhängigen Thätigkeit des Geistes, die active: die des Geistes in seiner Freiheit, dort wird er von aussen angeregt, hier bestimmt er sich selbst, seine Empfindung überschreitet nicht nur die engen Grenzen

der Materie, sie empfängt auch von seiner Thätigkeit die von ihm gewünschte Beschaffenheit.

Dieses Verlangen des Geistes seinen Zustand selbst zu bestimmen, ist der Wille. Derselbe ist auch in der passiven Form des Ethischschönen vorhanden, aber in ihr ist er noch zu schwach, die dem Geiste von aussen aufgedrungene Empfindung zu bekämpfen und kommt erst in der activen Form, in der der Geist sich von der ihm unliebsamem Fmpfindung durch die That zu befreien strebt, zum Vorschein. Nur durch diese Energie des Willens unterscheidet sich die active Form des Ethischschönen von der passiven. Der Trieb des Geistes zu sich selbst zu gelangen und sein Gleichgewicht wieder zu gewinnen, kann auch dem Ethischschönen in seiner passiven Form nicht fehlen. Finden wir doch den Prozess des Selbsterhaltungstriebes schon in der unorganischen Natur, wo die zu einer besondern Einheit zusammengeballte Materie jedem Angriff von Aussen ihre Härte entgegensetzt. Aber es fehlt ihm die Macht sich Geltung zu verschaffen, er empfindet nur ein ohnmächtiges Verlangen, dem er keine Wirklichkeit geben kann. Durch dieses Vermögen allein ihren Wünschen reale Gestalt zu geben, unterscheidet sich die active von der passiven Form. Nicht das Vorhandensein, sondern nur der Durchbruch des Selbsterhaltungstriebes des Geistes ist das unterscheidende Merkmal der activen Form des Ethischschönen.

Wo selbst die leiseste Regung des Selbsterhaltungstriebes dem Geiste fehlt, da ist auch seine Empfindung nicht ethischschön. Wenn auch das unthätige Mitleiden, wo wir keine thatsächliche Hülfe zu erwarten berechtigt sind, uns gefällt, so kann doch die freiwillige Hingabe an die von aussen angeregte, jede freie Selbstthätigkeit des Geistes lähmende Empfindung keinen Anspruch auf ethische Schönheit machen. Das blosse Schwelgen in Empfindungen ist nur angenehm, nicht schön, es löscht im Geiste jede Erinnerung an seine Selbstbestimmung aus und indem es ihn jeder Einwirkung von Aussen widerstandslos Preis giebt, macht es ihn unfrei.

Dieselbe Unfreiheit ist auch der Bediententreue oder der bedingungslosen, treuen Hingabe an die persönlichen Launen seines Herrn eigen. Ebenso wie in der freiwilligen Hingabe an die Rührung, ist auch in der Bediententreue dem Geiste die

Empfindung seines eigenen Wesens abhanden gekommen. Er empfängt nicht seine Bestimmung von seiner eigenen Natur, sondern von einem ausserhalb derselben stehenden, sehr oft pathologisch afficirten Willen. Diese Treue ist daher auch den Thieren eigen und findet sich nur bei solchen Menschen, deren Geist in seiner Entwicklung noch nicht so weit fortgeschritten ist, sich in seiner Freiheit zu empfinden. Solche Menschen müssen, um sich ihrer geistigen Freiheit zu bedienen, wie das Thier, einen concreten Gegenstand ihrer Zuneigung vor Augen haben, an welchem ihre Vorstellung haften bleibt. Ohne einen Herrn würden sie ohne geistige Freiheit, ohne jegliche Selbstbestimmung sein. Ihr Herr ist die nothwendige Bedingung ihrer Selbstbestimmung, ihrer Freiheit.

Dagegen ist die für das Wohl ihres Herrn sorgsam wachende Diensttreue als freie Selbstbestimmung des Geistes ethischschön und mit einer fortgeschrittenen Geistesentwicklung vereinbar. Sie kommt daher auch höher gebildeten Personen zu. Wenn auch nur ein auf einer niedrigen Stufe geistiger Entwicklung stehender Mensch einem bestimmten Herrn Treue bewahren und dessen Wünsche für die Manifestation seines eigenen Willens ansehen kann, so kann auch ein Höhergebildeter das Bedürfniss empfinden, im Herrendienste treu zu bleiben. Die Treue, die in der Bediententreue ihren Gegenstand von Aussen erhält, empfängt in der Diensttreue ihren Inhalt von der innern Empfindung des Geistes selbst, von seinem Verlangen, bei seiner ethischen Wesenheit zu verharren. Selbst das Sichunterordnen unter den Willen eines Andern ist hier der Ausfluss der Selbstbestimmung des Geistes und seine Diensttreue ein Ergebniss seiner Freiheit.

Einen noch grösseren Grad geistiger Freiheit hat die Ehre zu ihrer Voraussetzung. In ihr ist die Freiheit des Geistes eine absolute, selbst seine Substanz ist seine eigene Schöpfung, nur der Ausfluss seines eigenen freien Willens. Anstatt seine Wesenheit als eine seiende vorauszusetzen, die er mittelst der Empfindung seiner eigenen Existenz wahrnimmt, bestimmt sie der Geist selbst. Nicht nur seine Empfindung, auch sein eigener Inhalt ist ein Werk seiner freien Thätigkeit. Der Geist ist sein eigener Schöpfer. Das Wesen, welches er nach jeder Störung wieder

zu gewinnen strebt, ist die Frucht seines eigenen Willens, nicht einer feststehenden, ontologischen Nothwendigkeit.

Diese schrankenlose Ungebundenheit des Geistes ist ein Ausfluss des romanischen Ideals der freien Subjectivität. Die Ehre ist nur die auf das Gebiet des Geistes ausgedehnte Auflehnung der individuellen Subjectivität gegen die Natur, die im religiösen Bewusstsein die Form der Ascetik annahm. Wie sie sich hier von jeder physischen Schranke zu befreien sucht, so strebt sie auch dort sich von ihrer eigenen Wirklichkeit loszulösen. Um sich in ihrer Freiheit von keiner Schranke beengt zu fühlen, macht sie sich zum Schöpfer ihrer eigenen Positivität, die nur deswegen für sie Geltung hat, weil sie der Ausfluss ihres eigenen freien Willens ist. Wir finden daher den wunderlichsten Stoff als Inhalt der Ehre. Nichts ist so klein, nichts so unbedeutend, ja nichts so unsinnig, was nicht schon einmal von ganzen Corporationen für werth gehalten worden wäre, dem Geiste als dessen positiver Inhalt octroirt zu werden. Bei halbgebildeten Menschen, die nicht im Stande sind, den Inhalt des ethischen Geistes nach den Erfordernissen des Denkens zu bestimmen, artet diese Schrankenlosigkeit der individuellen Subjectivität in einen Fieberwahn aus, in dem der Geist, während er seine höchste Freiheit zu bewahren glaubt, unter einer pathologischen Affection leidet, die ihn die hohle Meinung anderer für sein eigenes Wesen ansehen lässt. In diesem Paroxismus der Ehre bleibt von der Wesenheit des Geistes nicht mehr als ein leeres Nebelbild zurück. Das Verlangen frei zu scheinen macht ihn zum Sclaven der öffentlichen Meinung und das Spiegelbild seiner Freiheit wird von ihm durch seine eigene Unfreiheit erkauft.

An dieser Unfreiheit leidet auch das romanische, religiöse Bewusstsein. Auch hier empfängt der Geist die Bestimmung von Aussen, seine Handlungen sind kein Ausfluss seiner eigenen Natur, sondern der ihm von der Kirche beigelegten Beschaffenheit. Daher die oft eintretende Entzweiung zwischen dem religiösen Gewissen und dem sittlichen Gefühle, welches oft unterdrückt werden muss, um dem Gebote der auferlegten Pflicht folgen zu können.

Anders war es bei den Hellenen. Wie ihr physisches, war auch ihr ethisches Leben ein sich selbst unbewusster Na-

turprocess, ein Ergebniss der innigen Verschmelzung des physischen und moralischen Menschen, der Individualität und Allgemeinheit. Wie er lebte ohne es zu wollen, so that der Grieche seine Schuldigkeit, ohne sich einer Pflicht bewusst zu sein. Das Ethischschöne war daher bei den Hellenen vom Ethischhandeln noch nicht getrennt. Der Grieche handelte nicht, weil es ihm die Pflicht gebot, er handelte aus Instinct. Die ethische Handlung war bei ihm keine Folge wiedererlangter Einheit nach der Entzweiung, keine thatsächliche Versöhnung mit dem Allgemeinen, der ein harter Kampf vorausgegangen, die schöne, ethische Handlung war von keinen innern Qualen, von keiner Pein der Selbstüberwindung des sie ausübenden Subjectes begleitet, weil der Grieche sich noch nicht seiner Doppelexistenz als Mensch und göttliches Wesen bewusst war, weil er die scharfe Scheidung in sich noch nicht vorgenommen hatte, sich noch nicht in zwei Wesen spaltete, denen verschiedene Seelen innewohnen, die sich in steter Fehde bekämpfen und einen Vernichtungskampf mit einander führen. Wie das Schöne, so war den Griechen das Gute in seinem Entstehungsprozesse schön. Der Boden, dem es entsprossen, war kein zerklüfteter, zerrissener, seine Frucht war nur die bestimmte Form seines innern Wesens, die zu Tage getretene Substanz selbst. Wie ihre Formenschönheit ihnen die concrete Erscheinung ihrer absoluten Idee selbst war, war auch ihre ethische die in der Wirklichkeit sich formgebende, sittliche Idee, wie dort war ihnen auch hier die Individualität die Realität des Allgemeinen.

Daraus erklärt sich der Mangel eines ethischen Ideals bei den Griechen. Wäre es ihnen vergönnt gewesen, das Ethischschöne wie das Formenschöne schaffen zu können, so hätten sie ebenso ein Ideal der ethischen Schönheit gehabt, wie sie eines der Formenschönheit hatten. Aber während ihr Ideal der Formenschönheit im Kunstwerke reale Gestalt erhielt, erforderte die Verwirklichung des ethischen Ideals einen wirklich vorhandenen Menschen. Das blosse Zusammentragen einzelner ethischer Momente und deren Umbildung zu einer einigen, abstracten Persönlichkeit gab ihrem Ideale ethischer Schönheit keine Realität. Dasselbe musste vollkommen aus der Hand der Natur hervorgehen, wenn es Realität haben sollte, das

Bild allein war nicht im Stande, ihm Wirklichkeit zu verleihen.

Selbst die Götter der Griechen waren daher keine Ideale ethischer Schönheit. Ungeachtet ihrer Göttlichkeit hatten sie die Griechen doch nicht zu ethischen Idealen erhoben, weil sie ihr Ideal von dessen wirklicher Erscheinung, mit der sie es identificirten, nicht trennten. Daher ihre Heiterkeit, ihre Zufriedenheit mit dem Leben. Ihr Göttliches war ein Wirkliches, kein Jenseitiges, welches ihren Blick nach dem Unerreichbaren lenkte und sie mit dem Leben unzufrieden machte. Was sie verehrten war auch wirklich vorhanden und was sie wünschten erreichbar. Der Mangel des Ideals des Ethischschönen war eine Folge ihrer Einheit mit der Wirklichkeit, das negative Resultat ihres concreten Formensinnes.

Welchen Einfluss dieses auf ihre sittliche Erziehung hatte, ist leicht zu ermessen. Nicht aus Moralcompendien predigte der griechische Sittenlehrer, er führte seinen Zöglingen nicht einen Idealmenschen, ein Musterbild aller möglichen Tugenden vor. Die That, nicht die Person war das Vorbild griechischer Jugend. Die griechischen Helden waren keine Musterbilder ethischer Vollkommenheit, aber ihre Thaten entflammten nichtsdestoweniger die Jugend zu grossen Handlungen und wenn auch die Griechen keine heiligen, tadellosen Personen hatten, so hatten sie dafür hochherzige Thaten, die sich in ihren Mythen und Sagen im Gedächtniss des Volkes erhielten und dasselbe zur Nachahmung aneiferten. Wie in der Ausübung, war auch im Entstehen das Ethische mit dem Ethischschönen innig vereint, wie dort die ethische That die concrete Form eines in sich noch unentzweiten Urgrundes war, so war auch hier die Anregung mit dem frohen Gefühle vereint, das auch zu können, was als würdiges Ziel des sittlichen Strebens empfunden ward.

Mit der romanischen Vermenschlichung der ethischen Substanz, mit der Umwandlung der absoluten That in die absolute Persönlichkeit, nahm auch das Ethischschöne einen andern Charakter an. Die Individualisirung der ethischen Substanz ermöglichte durch das Zusammenziehen aller möglichen Tugenden in eine einzige Person, der die höchste ideale Reinheit beigelegt wurde, das Schaffen eines ethischen Ideals und rückte dieses ethische Ideal zugleich in eine unerreichbare Ferne, in ein der

Erscheinungswelt und ihren Bedingungen fernliegendes Jenseits, wodurch es von der wirklichhandelnden Person abgelöst und zu einem ihr gegenüberstehenden Musterbild gemacht wurde.

Dieses hatte zur Folge: die Verunstaltung des Ethischschönen; die Unzufriedenheit und die Entzweiung des Ethischschönen mit dem Ethischhandeln.

Schon die Umwandlung der ethischen That in die ethische Persönlichkeit drängte die Ethik auf das ihr fremde Gebiet der Kirche, die sich ihrer bemächtigte und sie zu einer Fratze, zu einer seelen- und willenlosen Marionette herabwürdigte. Aber nicht nur allein die Verschiebung ihres Standpunctes, sondern auch das innere Wesen der Ethik führte zugleich mit ihrer Idealisirung ihre Missgestaltung herbei. Denn wenn es auch möglich ist, die ethische That mit einem gesunden, wohlgebildeten Körper zu vereinen, wenn auch im Ethischhandeln physische Kraft und ethisches Thun sich nicht gegenüberstehen, ja letzteres sogar ersteres bedingt, só treten sie nichtsdestoweniger in der ethischen Persönlichkeit in Gegensatz zu einander. Der Widerspruch, der schon in der Idee der Ethik selbst liegt, die die Individualität voraussetzt und die Selbstlosigkeit fordert, die die Aufhebung ihrer Voraussetzung zur Bedingung ihrer Existenz macht, musste eben in Folge ihrer Personificirung in seiner ganzen schneidenden Schärfe hervortreten. In der ethischen That kann noch die Ethik von der Person abgelöst werden: die Selbstlosigkeit, die Gestalt der Gemeinnützigkeit annehmen, in der ethischen Person aber ist es unmöglich. Das ethische Element muss hier die ganze Person durchdringen, die ethische Handlung genügt nicht mehr, das Individuum selbst muss das concrete Bild, die leibliche Gestalt der Ethik sein, ihr negatives und positives Element müssen gleichzeitig hervortreten und uns die Ueberwindung des Widerspruches veranschaulichen. Wie der ethische Ausdruck im Gesichte, gehört auch der abgehärmte, verkümmerte Körper zur Vervollständigung des ethischen Menschen — jenes ist die positive, dieses die negative Seite der vermenschlichten Ethik.

Dieses führte zur Kasteiung. Das Zurückdrängen der körperlichen Entwicklung war im Romanismus nicht nur eine Vorbereitung zu einem ethischen Lebenswandel, es war selbst eine ethische Handlung und bildete die unerlässliche Bedingung

der Entstehung der ethischen Persönlichkeit. Die individuelle Gestalt wurde auf das möglichst Kleine zurückgeführt, um so indirect ihr Aufgehen in das Absolute anzuzeigen. Was nicht vergegenwärtigt werden konnte, wurde durch die Negirung seines Gegensatzes angedeutet und das Allgemeine blos durch die Winzigkeit des Individuums hervorgehoben. Selbst der ethische Ausdruck war nur eine gewisse Ergebung, eine ideelle Negation des individuellen Willens, die dem Romanismus, als die individuelle Gestalt der Selbstlosigkeit, für die Bethätigung der ethischen Idee selbst galt. [1])

In der ersten Zeit schwankte daher die romanische Vorstellung von der Person Christi. Da den Romanen ein schöner, wohlgebildeter Körper unvereinbar mit der ethischen Persönlichkeit zu sein schien, so machten sie den Versuch ihrem Ideale eine winzige, kümmerliche Gestalt zu geben und auch später, als diese Scheu vor dem Schönen überwunden war, wusste die romanische Kunst sich nicht anders zu helfen als dadurch, dass sie die Selbstlosigkeit nur in ihrer negativen Eigenschaft als Ergebung in einen allgemeinen ethischen Willen darstellte, während sie den allgemeinen ethischen Willen selbst nur ahnen liess, und so die positive Seite ihres Ideals ausserhalb des Ideals verlegte. Wie wenig sie aber selbst diesen Standpunct festzuhalten vermochte, zeigt die Darstellung der bluttriefenden Christusbilder, die in einer Zeit, in der der geistige Ausdruck der Resignation in einen höheren ethischen Willen nicht für genug verständlich gehalten wurde, um die Selbstlosigkeit andeuten zu können, entstanden ist und in die Gestaltung geschundener Heiligen ausartete. Und in der That ist es auch nicht möglich, der Ethik bildliche Gestalt zu geben. Die Ethik, als der sich immer erneuernde Widerspruch von Individualität und Allgemeinheit, kann nur in der bewegten, gemeinnützigen That, in

[1]) Um in keine Disharmonie mit der bildlichen Darstellung ihres absoluten Ideals zu gerathen, verzichtete auch die altkatholische Kirchenmusik auf die Schilderung des Positivunendlichen mit Hülfe der formenreichern, malerischlebendigern Instrumentalmusik und begnügte sich durch die einfachere Vocalmusik blos die ideale Hingabe, die Flucht aus dem Endlichen und die Abstreifung alles Irdischen zu vergegenwärtigen.

der beide Theile des Widerspruches ersichtlich sind, ihren Ausdruck finden, in der Ruhe des Seins aber kann ihre Positität nur angedeutet werden, nicht Gestalt annehmen.

Ebenso ist die Verwirklichung der in sich abgeschlossenen ethischen Persönlichkeit eine Unmöglichkeit. Während die ethische That, als Aeusserung der objectiven Substanz, einer ihr vorausgegangenen inneren Anregung folgt und mit der natürlichen Empfindung Hand in Hand geht, erfordert die ethische Persönlichkeit einen ununterbrochenen, fruchtlosen Kampf mit der Natur, der sich im Romanismus bis zur Bitterkeit steigerte. Das Gefühl überall auf dem Wege zu seiner vermeintlichen Vervollkommnung die Natur als Hinderniss zu finden, sich aus ihr herauszusehnen und sie doch nicht loswerden zu können, sie zu verachten und doch ihren Gesetzen unterworfen zu sein, erzeugte Unzufriedenheit und trübsinnge Selbstverachtung. Sein götterstürmendes Wagen, sich selbst zur ethischen Persönlichkeit zu erheben, büsste der Mensch mit seinem innern Frieden. Wie er sich der objectiven Natur feindlich gegenüberstellte, so bekämpfte er auch die Natur in sich selbst. Sein eigner Freund und Feind zugleich, suchte er in demselben Momente sich zu vernichten und zu erheben, ein lebendiges Bild des Widerspruches, die traurige Gestalt der in ihrer eitlen Selbstüberhebung sich hin und her bewegenden, ethischen Persönlichkeit, die weder sterben noch leben kann! Die Verschmähung der sittlichen That rächte sich durch die Verlegung des ethischen Widerspruches in das Innere des Menschen, durch die Selbstempfindung der Gegensätze, die einander fliehen und sich doch gegenseitig bedingen.

Nun erst entstanden die Pflichten. Was früher vereint gewesen war, trennte sich in zwei Theile. Der Grieche konnte in seiner naiven Fröhlichkeit heilig sein, weil nicht er, sondern seine That heilig war, der Romane nicht. Bei ihm war der ethische Prozess, der sich auf die ganze ethische Persönlichkeit, nicht auf die That allein erstreckte, von inneren Qualen begleitet, seine Pflichten waren nicht die lebendige Selbstbethätigung der ethischen Substanz, sondern nur ein Werk der vom individuellen Bewusstsein sich selbst auferlegten Pflicht, der er sich mit schwerem Herzen unterwarf. Das Ethischgute war bei ihm der widerstrebenden Natur abgerungen, eine

Frucht des bittern innern Kampfes mit sich selbst, eine Geburt seiner Entzweiung. Im Hellenismus war das Schöne mit dem Guten noch identisch. Da das Ethischgute bei den Hellenen kein Werk des Pflichtbewusstseins, sondern ein Ausfluss der unmittelbaren sittlichen Empfindung war, so war auch dessen Entstehen ein harmonischschönes. Nicht nur dessen Gestalt, auch dessen Geburt begleiteten die Grazien, sie war schmerzlos, weil die Pflicht sich noch nicht in das subjective Bewusstsein zurückgezogen hatte und noch ihre objective, von ihrer Bethätigung sich nicht unterscheidende Form bewahrte. Anders aber verhält es sich im Romanismus. Mit der Idealisirung der ethischen Substanz, mit der Umwandlung der ethischen That in die sichselbstbewusste, ethische Persönlichkeit, stellte sich auch der Zwiespalt des ethischen Wollens mit dem ethischen Können ein. Jenes forderte, was diesem zu leisten unmöglich war, das Bewusstsein des Sollens ging dessen Verwirklichung voraus, und die ethische That war eine Frucht des kategorischen Imperativs der vom subjectiven Bewusstsein sich selbst auferlegten Pflicht. Das Schöne trennte sich vom Ethischguten; die sittliche That wurde mit Schmerzen geboren und die goldenen Saaten der Ethik entsprossten dem hässlichen Boden der inneren Entzweiung und trübseliger Unzufriedenheit. Die ethische Anregung und ihre Verwirklichung haben ihre Einheit eingebüsst, auf der einen Seite stand die innere Nöthigung, auf der andern Seite die Ausübung, auf der einen der Geburtsschmerz, auf der andern die vollbrachte ethische That, nur diese war schön, jener aber ungeachtet seines ethischen Charakters hässlich.

Zwar versuchte es die Kirche die auseinandergerissenen Theile mit Hülfe der Kunst zu versöhnen und durch den Anblick der Heiligenbilder, wie durch die Einwirkung der Musik, das Gemüth ihrer Bekenner zu erwärmen und sie zur Erfüllung ihrer ethischen Aufgabe anzuregen. Aber bei der Beschaffenheit ihres ethischen Ideals konnte sie es nur zu einer augenblicklichen Aussöhnung, nicht zu einer über die Mauern der Kirche sich erstreckenden Versöhnung bringen. Das unter dem überwältigenden Eindrucke der Kunstgestalten niedergehaltene Gefühl der Entzweiung überdauerte die kurze Zeit der Verzückung nicht und mit dem Eintritte in das Leben

kehrte all der Jammer wieder. Die rauhe Wirklichkeit rief den Menschen zu sich selbst zurück und zeigte ihm die unausfüllbare Kluft zwischen dem Ersehnten und dem Wirklichen, die ein Augenblick seligen Entzückens seinem Blicke entzog, in desto grellerem Lichte. Die Widernatürlichkeit des angestrebten Zieles rief neue Kämpfe, neues Leiden hervor und der für kurze Zeit in Gott mit sich selbst versöhnte Mensch seufzte wieder unter der Last seiner Pflichten.

Diesem Jammer zu entgehen floh der Romane in die Kirche. Die Unvereinbarkeit seines ethischen Ideals mit der Wirklichkeit, der Gegensatz von Kirche und Leben, von ideeller Glückseligkeit und realem Elend, liess ihm die Kirche als den geeignetsten Zufluchtsort erscheinen, um seine paradiesische Unschuld unmittelbarer Einheit mit sich selbst wieder zu gewinnen. Was ihm die Wirklichkeit versagte, suchte er in frommer Zurückgezogenheit auf sich selbst zu erlangen, und unter dem erhebenden Eindrucke der Kunst sich in ein seliges Jenseits hinüberzuträumen. Das Mönchthun wurde zur Lebensaufgabe gemacht, die Wirklichkeit als Friedensstörerin, als Reich des Bösen verschrieen und die Anregung der ethischen Empfindung, der selbst das leiseste Verlangen fehlt aus sich selbst herauszugehen und sich in Thaten umzusetzen, zum einzigen Zweck menschlichen Strebens erhoben.

Erst das Wiedererwachen griechischer Bildung und der in Folge dessen wiedergewonnene Sinn für die Wirklichkeit und ihre Bedingungen befreite die ethische Empfindung aus dem Banne, in dem sie so lange gelegen und versöhnte sie mit der ethischen That. Nun wurde die Empfindung des eudämonischen Charakters entkleidet, ihre jede Thatkraft lähmende Ueberschwänglichkeit auf ihr richtiges Maass zurückgeführt und in eine Geburtsstätte der ethischen That umgewandelt, die an die Stelle der ethischen Persönlichkeit trat. Anstatt in sich selbst bespiegelnder Beschaulichkeit zu verharren, griff nun der Mensch thatkräftig in das Leben ein, er ergötzte sich nicht mehr in seliger Verzückung an den Herrlichkeiten des Absoluten, er wurde durch sein ethisches Handeln, durch sein thatsächliches Beitragen zur Abwicklung des in der Weltgeschichte sich abspielenden ethischen Dramas selbst zu einem Gedanken Gottes.

Diesem Zuge folgte auch die Kunst. An die Stelle der Heiligenbilder trat die Geschichtsmalerei, das Genre und das Stillleben, in denen die wirklichen Empfindungen, Erlebnisse und Thaten des Volkes concrete Gestalt angenommen und in verschönerter Form ihm vorgeführt wurden. Wie die antike Kunst zeigte auch die neuere dem Volke die ideale Gestalt der Wirklichkeit, das verklärte Bild seines eigenen Lebens und gestaltete sich so zu einer wahren Fortbildung, zu einer vervollkommneten Entwicklung der griechischen Kunst. Was diese auf dem Gebiete des Schönen, leistete jene auf dem des Ethischen. Mit der Idealisirung des Lebens in seinen Empfindungen und Thaten erfüllte sie ihre Aufgabe, das Volksideal zu gestalten und den Sinn für dasselbe zu wecken. Aus dem Lande der Träume und der unthätigen Beschaulichkeit kehrte sie in die Wirklichkeit zurück und indem sie das Ideal für das Leben fruchtbar machte, entsagte sie ihrem einseitig romanischen Charakter und ward zu einer romanisch-griechischen Kunst.

Nun erst konnte die Kunst das ethische Ideal weiter ausbilden, ohne ihrem eigenen Ideale untreu zu werden. Mit dem Verlegen des ethischen Ideals in die Wirklichkeit, mit der Rückkehr zur ethischen That schwand auch der Antagonismus zwischen Natur und Geist und die Kunst gewann freie Hand, jede concrete ethische Form zu vergegenwärtigen, ohne sich an ihrem sittlichen Ideale zu versündigen. Mit ihrer Rückkehr zum Leben kehrte die Kunst zu sich selbst zurück.

Das Erhabene.

Das Wesen des Ethischschönen, welches im Gegensatze zur Formenschönheit, in der das Allgemeine sich in eine individuelle Gestalt zusammenzieht, seine thatsächliche Verwirklichung in dem Hinüberfliessen des Einzelnen in das Allgemeine findet, nimmt in der Empfindung des Erhabnenen äthetische Gestalt an. Wie dort wird auch hier das wahrnehmende Individuum flüssig und geht in das Allgemeine über, wie dort die Selbstverleugnung, so verwischt hier die Empfindung jede individuelle Abgrenzung und hebt die Schranken auf, die das Individuum als Einzelexistenz vom Allgemeinen trennen.

Bei dieser Vereinigung des Individuums mit dem Allgemeinen bleibt die Empfindung des Erhabenen stehen. Sie geht nicht wie das Ethisschöne in die That über, die Empfindung bleibt immer bei sich selbst und die Erhabenheit dauert nur so lange, als diese goldene Brücke, die das Individuum zum Allgemeinnn hinüberführt, besteht.

Damit hat das Ethischschöne in seiner ästhetischen Form die absolute Einheit mit sich selbst erlangt. Die Empfindung ist hier keine blosse Vorbedingung der ihr folgenden That, sie genügt sich selbst und ist selbst vom Willen unabhängig. Aber diese Einheit hat in dieser ästhetischen Form des Esthischschönen nur ein ätshetisches Dasein. Mit dem Verschwinden des mit der Empfindung identischen ästhetischen Scheines hört die Erhabenheit auf. Nur solange das Pathos dauert ist das Erhabene erhaben.

Diese Identität des Pathos mit dem Erhabenen ist im Wesen der Empfindung des Erhabenen begründet, die in der Erhebung des Individuums über seine alltägliche Beschränktheit und seinem Hinüberziehen zum Allgemeinnn besteht. Der ganze Prozess der Empfindung des Erhabenen ist daher ein

unmittelbarer, kein gewollter, vom Individuum im Bewusstsein seines individuellen Seins ausgehender und verdankt seine Entstehung einer ausserhalb des Individuums vorhandenen Erscheinung, die indem sie von ihm wahrgenommen wird, es seine besondere Existenz vergessen macht und zu sich hinüberzieht. Die Empfindung des Erhabenen überkommt einen ehe er sich deren versieht, entkleidet ihn seiner Individualität, ohne dass er die Absicht gehabt hätte, sie abzulegen, macht ihn früher zu einem Theil der allgemeinen Substanz, ehe sie ihm seine Besonderheit nimmt und erhebt ihn zum Gotte, ehe sie ihn des Menschlichen beraubt.

Denn nur so kann der Mensch seine Individualität schmerzlos ablegen und in der Vereinigung mit Gott, selbst zum Gotte werden. Nur wenn er seine Individualität vergisst, nicht zerstört, sie in einen sanften Accord aufgehen lässt, nicht sie gewaltsam zerreist, kann er beide Gegensätze von Besonderheit und Allgemeinheit in sich versöhnen und als Individuum selbst zum Allgemeinen werden. Sobald aber die leiseste Erinnerung an seine Einzelexistenz eintritt, stellt auch das unbehagliche Gefühl seiner Beschränktheit sich ein, welches zwar, solange es den ästhetischen Schein allein betrifft, zu keinem Schmerze sich gestaltet, aber doch die unangenehme Empfindung seines Unvermögens aus sich selbst hinauszugehen und sich zum Unendlichen hinaufzuschwingen in ihm wachruft. Um schmerzlos in das Allgemeine aufzugehen, muss er seine Individualität in Lethes Wellen tauchen, er darf nur vorwärts, nicht rückwärts schauen, wenn die Auflösung seiner individuellen Besonderheit nicht von unangenehmen Empfindungen begleitet sein soll.

Daher das peinliche Gefühl, welches bei einem längern Betrachten des Erhabenen sich einstellt. Wenn auch der Mensch wenige Augenblicke seine Einzelexistenz vergessen kann, ist er nicht im Stande, es längere Zeit zu thun. Der Anblick des Erhabenen, das Verlorensein in das ihn überwältigende Unendliche macht ihn zwar für äussere Eindrücke unempfänglich, aber der in ihm erwachende Kampf seiner eigenen Geisteskräfte, ruft ihn bald zu sich selbst zurück

und erinnert ihn an seine Endlichkeit [1]). Von dem was das Gefühl empfindet, will auch die Phantasie sich ein klares Bild machen können. Die Ueberhandnahme der namenlosen Empfindung kann als eine Unnatur, die das Oberste zu unterst nnd das Unterste zu oberst kehrt, die dunkle Empfindung obenan stellt und das klare Bewusstsein nach hinten zurückdrängt, nicht lange bestehen, ohne dass der bessere Theil des Menschen den Versuch macht, die ihm gebührende Stellung wieder einzunehmen. Dieser Versuch tritt anfangs im Erhabenen noch schüchtern auf und führt, wenn keine Störung von Aussen hinzutritt, nicht sofort zur völligen Ernüchterung, ihm folgt wieder die aufbrausende, alles mit sich fortreissende Empfindung, aber auch sie wird ihrerseits von der nach concreter Gestaltung strebenden Phantasie bald in ihre Grenzen zurückgewiesen. Und so folgen sich die Wiedergeburt der Einzelexistenz und ihr Aufgeben in das Allgemeine, das Erwachen des Individuums und seine Auflösung in die Substanz, in stetem Wechsel nacheinander, bis der Mensch abgespannt und ermüdet von dieser langen Kreuzigung völlig zu sich selbst kommt und sich in seiner ganzen Endlichkeit wiederfindet.

Damit gleicht das Erhabene der Sentimentalität und nimmt auch wenn es bei der blossen Empfindung stehen bleibt, dieselbe Stelle im Verhältniss zum Schönen ein, wie jene zur ethischen That, es bleibt unfruchtbar und kann nie das Schöne gebären, ebenso wie jene nie in das Ethischhandeln übergeht. Völker, die sich nur dem Eindrucke des Erhabenen hingeben, haben für das Einfachschöne keinen Sinn, noch können sie dasselbe Schaffen. Ersteres hat seinen Grund in der Natur des Erhabenen, welches jede besondere Form verwischt und in das Allgemeine zerfliessen macht, letzteres bald in dem jede Thätigkeit aufhebenden erschlaffendem Genusse seiner eigenen Göttlichkeit, bald in dem niederschlagenden Gefühle seiner Nichtigkeit, welches durch die grelle Beleuchtnng des ihr gegenüberstehenden Unendlichen, bis zum nerven-

[1]) Dieses Gefühl unterscheidet sich von dem der Furcht, auf dem nach der Meinung Burkes das Erhabene beruht, dadurch dass es die unmittelbare noch in sich selbst unreflectirte Empfindung seines individuellen Seins die Furcht aber eine Folge der Selbsterkenntniss des Individuums in seiner Nichtigkeit ist.

lähmenden Kleinmuth sich steigert. Diese ganze Empfindungsscala des Erhabenen finden wir in der Poesie der Orientalen, die bald in vollen Freudentönen aufbrausst, bald in melancholischgedrückten leisedahinfliessenden Accorden verklingt, bald sich über das Irdische erhebt, bald in schwergepressten Seufzern ihre bangen Ahnungen aushaucht. Auch die katholische Kirchenmusik mit ihren bald freudigaufbrausenden, bald gedrückten Tönen ist nur die künstlerische Form dieser abwechselnden Empfindung des Erhabenen, über die hinaus auch ihre ethische Wirkung nicht gelangen konnte.

Soll das Erhabene zur Geburtsstätte des Schönen sich gestalten, so muss die ästhetische Sentimentalität, ebenso wie die ethische Empfindung, wenn sie in die That übergehen soll, im Individuum sich beruhigen und in der Phantasie des empfindenden Subjectes greifbare Form annehmen. Dieser Niederschlag des Erhabenen im Bewusstsein des Individuums, ist das Kunstschöne. Wie eine Venus entsteigt es den hochschäumenden Wellen der Begeisterung und verdichtet sich zu einem concreten Bilde, an dem das Herz sich erwärmt, während zugleich die gestaltende Phantasie ihre Freude daran findet. Eine Frucht der Versöhnung der Phantasie mit der Empfindung, ist diese ästhetische Form der ethischen That eine Folge des Wiedererkennens des Erhabenen im schönen Gegenstande und erfordert eine viel höhere Bildungsstufe, als die künstlerische Schöpfung des Erhabenen.

Sowohl das Empfinden, wie das Schaffen des Erhabenen gehen daher dem des Schönen voran. Noch bevor die Völker das Schöne empfunden, haben sie das Erhabene verehrt und noch ehe die Meisterwerke der Kunst entstanden sind, versuchte der Mensch seine Kraft in der Aufführung colossaler Gebäude von riesenhaften Dimensionen und ewiger Dauerhaftigkeit.

Dieser Empfindung des Erhabenen haben die meisten Religionen des Alterthums ihr Entstehen zu verdanken[1]. Ihr absolutes Princip war ein gewisses wahrnehmbares Unendliche, wie das des Himmelszeltes, des leeren Raumes der Zeit oder der Kraft, vor welcher der Naturmensch sich in stummer An-

[1]) Vid. Cicero de natura Deorum II, 95.

betung und gedankenlosem Anstaunen niederwarf. Die überwältigende Erscheinung des Ewigen vernichtete jedes Gefühl der Besonderheit und verzehrte die Individualität im heiligen Feuer des Pathos.

Die Ernüchterung stellte sich desswegen bald ein. Aeussere Eindrücke, ungewöhnliche, zumal schreckliche, gefahrdrohende Naturereignisse riefen den Menschen zu sich selbst zurück und erinnerten ihn an seine Existenz [1]). Nun folgte der Abfall des Menschen von seinem Gotte. An die Stelle der innigen Verschmelzung, trat das Verhältniss und an die der gegenstandslosen Empfindung, die der phantasielosen Gestalt. Der Mensch war nicht mehr mit seinem Gotte eins, er überlegte, was er zu hoffen und zu fürchten hatte und bildete so die Gestalt seines Gottes nach den herbeigewünschten oder gefürchteten Aeusserungen dieser Kraft, die sich nach der Mannigfaltigkeit ihrer Aeusserungen in viele oder wenige kleine Individualitäten auflöste. Das Himmelszelt wurde in Sternbilder eingetheilt der Raum mit Genien und bösen Geistern bevölkert, die Zeit zu lichten und finsteren Gestalten verdichtet und selbst die Thiere als concrete Formen der absoluten Kraft verehrt.

In diesem Fortgange zum phantasielosen, unschönen Gestalten, liegt die Gefahr der Empfindung des Erhabenen. Wie im Pathos die übersprudelnde Empfindung des Allgemeinen die Individualität mit sich fortreisst, so wird hier die Empfindung des Allgemeinen von dem wiedererwachten Gefühle der individuellen Besonderheit beherrscht. An die Stelle seligen Entzückens treten Furcht und Hoffnung, Trauer und Freude, muthiges Ausharren oder banges Zagen, die sich nach dem Verhältnisse des Individuums zu der umgebenden Natur

---

[1]) Nam quom suspicimus magni coelestia mundi Templa super, stellisque micantibus aethera fixum. Et venit in mentem solis lunaeque viarum, Tunc, aliis oppressa malis, in pectore cura Olla quoque expergefactum caput errigere infit, Ne quae forte deum nobis immensa potestas Sit, vario motu quae candida sidera vorset. Lucr. de natura rerum V., 1204/10. ὁρῶντες γάρ φησι (ὁ Δημόκριτος) τὰ ἐν τοῖς μετεώροις παθήματα οἱ παλαιοὶ τῶν ἀνθρώπων, καθάπερ βροντὰς καὶ ἀστραπὰς κεραυνούς τε καὶ ἄστρων συνόδους ἡλίου τε καὶ σελήνης ἐκλείψεις ἐδειματοῦντο, θεοὺς οἰόμενοι τούτων αἰτίους εἶναι. Sext. Emp. IX. 24.

abwechselnd ablösen und in den Schöpfungen dieser phantasielosen Verständigkeit greifbare Gestalt annehmen.

Auf diese Abwege geriethen solche Völker, deren Wohnsitze von plötzlich hereinbrechenden meteorologischen Ereignissen oder schreckenerregenden Erruptionen oft heimgesucht wurden. Der oft wiederkehrende Gegensatz von ewiger Allmacht und individueller Ohnmacht, von unwiderstehlicher Kraft und widerstandsloser Schwäche, übberreizte die Empfindung ihres eigenen Unvermögens und erfüllte ihre Einbildungskraft mit furchterregenden bizarren Gestalten, die ihre Formen von dem psychologisch begründeten Bilde dieser Empfindungen in ihrer Vorstellung oder von deren realen Bedingungen oder von den sie hervorbringenden Gegenständen erhielten [1]). Daher das conglomeratartige, zusammengewürfelte Formenchaos, welches die Gestalten der ewigen Mächte dieser Völker kennzeichnet, die nicht der Ausdruck ihres Wesens, sondern ihrer Wirkung, nicht von ihrer objectiven Furchtbarkeit, sondern von der durch sie hervorgerufenen, subjectiven Furcht bestimmt sind.

Nur solche Völker, die umgeben von einer grossartig schönen Natur, nicht durch climatische Einflüsse von deren Genusse abgezogen werden, sind vor solchen Missgestalten der Einbildungskraft geschützt. Da bei ihnen nie durch die Sorge um die eigene Existenz die Furcht rege gemacht wird, so folgt der Empfindung des Erhabenen nicht das Hässliche, sondern das Schöne. Die hochgehende Fluth des Pathos bricht sich nicht an der Individualität, sie beruhigt sich im Individuum und krystallisirt, unter dem Einflusse dieser kühlern Temperatur, zu einem concreten Gebilde, in dem die wesentlichen Formen des Erhabenen gezeichnet sind.

Besonders begünstigt in dieser Hinsicht waren die Hellenen. Versetzt in eine schöne Natur, in die Nähe des Meeres, welches in seiner erhabenen Unendlichkeit sich vor ihnen ausbreitete, wurden sie in Folge der sanften Milde ihres Klimas, sehr selten von unangenehmen atmosphärischen Störungen heimge-

[1]) Wie der schwarze Teufel; der rothhaarige Typhon als Bild der brennenden, alle Feuchtigkeit austrocknenden Sonnengluth und die Schlangengestalt des Bösen.

sucht. Dazu war die geologische Bildung vollendet, ein Stück Geschichte von ihnen bereits durchgemacht noch bevor sie zu einem höheren Bewusstsein gelangten und nur in ihren Mythen und Sagen lebte noch die Erinnerung an diese gewaltigen Ereignisse, die als Bilder einer längst vergangenen Zeit durch die Entfernung verklärt, nur noch ihre Furchtbarkeit bewahrten, ohne desswegen Furcht zu erregen. Unter solchen Umständen, ist es kein Wunder, dass die gewaltigen Ereignisse und Thaten der Vorzeit, im subjectiven Bewusstsein ihrer Dichter die ihnen zukommende ästhetische Form angenommen und dass das Erhabene aus der dunklen Werkstätte ihrer schaffenden Phantasie, als Schönheit hervorgegangen ist. Ungetrübt von dem beengenden Gefühle der Endlichkeit, verwandelte sich das Erhabene in das Schöne nach seinen eigenen Gesetzen und nahm individuelle Gestalt an, ohne seine Unendlichkeit einzubüssen.

Dasselbe Verhältniss des Erhabenen zum Schönen finden wir auch in der Natur. Was durch die Vermittlung des Geistes in der Zeitfolge geschieht, findet sich hier im Raume nebeneinander. Die Harmonie des Weltgebäudes zieht sich in der Blume, die ewige Weisheit im Menschen, die Musik der Sphären im melodienreichen Vogelsang, das hellleuchtende Lichtmeer der Sonne in der blassen Mondscheibe wie im sanftglänzenden Sternenschimmer, die gewaltigen Wassermassen des Weltmeeres im zierlichgeschlängelten Flusse und der brausende Sturm im säuselnden Winde zur Schönheit zusammen, die zum Erhabenen in demselben Verhältnisse, wie das Niedliche zum Schönen steht, wie das Niedliche nur die verkleinerte Form des Schönen ist, so ist das Schöne nur die begrenzte Gestalt, das mikroskopische Bild des Erhabenen.

Die Zusammenziehung des Erhabenen zum Schönen findet indessen nur in den höheren Formen des Erhabenen statt, in denen der Begriff der Quantität zum blossen Moment herabgesetzt ist, diejenigen Formen aber, wo die quantitative Unendlichkeit noch das Wesen der Erhabenheit bildet, können nie zum Schönen sich gestalten.

Zu diesen Formen gehört in erster Linie die Erhabenheit des Raumes.

In dieser Form ist das Erhabene noch mit sich selbst

eins. Wie das Schöne in den geraden Linien und der reinen Farbe, verharrt das Erhabene hier noch in seiner unbeweglichen Unterschiedslosigkeit. Nur grosse, eintönige, unabsehbar sich ausdehnende Flächen, wie sandige Wüsten, öde Steppenländer, grenzenlose Prärien, die stille, bewegungslose, unendlichscheinende Meeresfläche, sind daher räumlich erhaben. Sobald aber die Einförmigkeit durch Bewegung oder Abwechslung unterbrochen wird, geht auch die räumliche Erhabenheit zu Grunde. Der unendliche Raum zerbröckelt sich in mehrere kleineTheile, in denen das Erhabene sich auflöst, da bei dem abstracten Wesen dieser Form der Erhabenheit, mit dem Bruche der quantitativen Unendlichkeit, auch die Erhabenheit selbst in Nichts zerfliesst und mit ihrer Zerstücklung ihre Existenz einbüsst. Selbst abstract, muss auch ihr Träger eine abstracte, in sich einige, ungetheilte, ganz qualitätlose Grösse sein. Die getheilte Grösse ist entweder in Folge ihrer bunten Mannigfaltigkeit schön oder wegen ihres Mangels an Abwechslung ermüdend. Die oft wiederkehrenden Eintheilungslinien eines unendlichen Raumes sind die abstracten Sprossen, mittelst welcher die Phantasie zum Unendlichen hinaufzusteigen versucht, aber dieses Unendliche, das an diesen Einschnitten sich verblutet hat, nicht finden kann und deswegen ermüdet und erschöpft zusammenbricht. Bei einer Wanderung zwischen zwei langen Reihen Pappelbäumen ist dieses Gefühl der ermüdenden Langweile noch um so lebhafter, weil hier zur Eintönigkeit der sich wiederholenden Formen, noch die Gleichmässigkeit der Zwischenräume hinzukommt, wodurch die fruchtlose Spannung verdoppelt wird. Weder das Gemüth, noch das Vorstellungsvermögen finden hier Befriedigung, die Empfindung findet keine Unendlichkeit, das Vorstellungsvermögen keine Endlichkeit, das Erhabene ist nicht vorhanden, aber die Phantasie kann auch das Wahrgenommene nicht in eine Vorstellung zusammenfassen, an die Stelle des Erhabenen tritt das Herz und Kopf unausgefüllt lassende Leere, die räumliche Form der Langweile.

Hingegen verliert der unendliche Raum durch seine vollständige Unsichtbarkeit nichts von seiner Erhabenheit. Wie der sichtbare eintönige, weitausgedehnte Raum die räumliche Gestalt der positiv-unendlichen abstracten Quantität ist, so ist

der in undurchdringliche Finsterniss gehüllte Raum die ihrer Grenzlosigkeit. Da wir den Raum nicht sehen, ihn aber dennoch mittelst des Tastgefühles wahrnehmen, so dehnt sich seine Grösse in unserer Phantasie zur Unendlichkeit aus. Dieses Gefühl beschleicht uns oft wenn wir in finsterer Nacht reisen und nirgends den hellen Schein eines Lichtes wahrnehmen. Wir glauben dann, dass das Ziel unserer Reise ewig vor uns flieht und dass wir gar nicht von der Stelle rücken. Aber eben das freie Spiel, das hier der Einbildungskraft gelassen wird, zerstört oft das Erhabene noch vor seinem Entstehen und verwandelt es in das Hässliche. Der finstere unwahrnehmbare Raum wird von uns mit allerlei Missgestalten bevölkert, die uns unsere von der Furcht aufgeregte Einbildungskraft hervorzaubert. Wir sehen dann überall nur Gespenster, jeder vorbeihuschende Schatten wird zur drohenden Gestalt und verwandelt den Eindruck des Erhabenen in ein unheimliches Grauen.

Dieser Gefahr in das Hässliche überzugehen, ist auch die positive Form der Erhabenheit des Raumes ausgesetzt. Wie der freie Raum die Natur in der Bildung der Gegenstände begünstigt, so zieht auch jede Abstraction unsere subjective Schöpfungskraft an, ihre Gestalten in sie hineinzubilden. In einen erfüllten Raum kann weder ein neues Natur- noch Phantasiegebilde hineinkommen, die Undurchdringlichkeit der Körperwelt, die im Raume sich drängenden Gestalten, lassen keine neuen entstehen, wo aber ein leerer unerfüllter Raum vorhanden ist, da fühlt sich der subjective wie der objective Bildungstrieb angeregt, ihn mit Gestalten zu beleben. Aus dieser Attraction, die das Leere auf den subjectiven Gestaltungstrieb ausübt, entstanden sowohl die schönen wie auch die düsteren Gestalten, mit denen der Volksglaube die verschiedenen Weltgegenden bevölkert. Dort bildete die Phantasie unter dem Zauber des herzerfreuenden Lichtes das über den untern Regionen schwebende Schöne, hier unter dem Einflusse der Furcht, das im abstracten, unerfüllten, düstern Raume hausende Hässliche. Die objective Unterbrechung des räumlich Erhabenen durch wiederholte Einschnitte in dasselbe, vernichtet es, die subjective macht es zum Schönen oder Gespenstischen. Nur in ihrer Form als mathematische Erhabenheit ist die

Erhabenheit des Raumes von der Gefahr der Hässlichkeitsbildung frei. Der nach einer Maasseinheit von Millionen Meilen gemessene Weltenraum erfüllt uns mit Staunen, ohne deswegen unsere Einbildungskraft zu Missbildungen anzuregen. Wiewohl die Maasseinheit nur ein abstracter Gedanke ist, so nimmt sie doch in unserer Vorstellung eine gewisse, wenn auch unbestimmte Form an, die das Unendliche erfüllt und keine andere Form aufkommen lässt. Wo aber der unendliche Raum die Form eines einheitlichen unerfüllteu Ganzen annimmt, da tritt die Neigung zur subjectiven Gestaltenbildung ein. Wir treten dann dem unendlichen Raume als einer abstracten Leere gegenüber, welche unser subjectives Bildungsvermögen anregt, in dasselbe seine heitern oder düstern Gestalten einzubilden. So entstanden selbst bei einem Volke von fortgeschrittener Bildung wie die Griechen, die Vorstellung der heitern Himmelsbewohner, der glücklichen Aufenthaltsorte der Seeligen auf den Sternen, des sorgenlosen genussreichen Lebens der Hyperboreer, wie der finstern, unheimlichen, grausigen Gestalten der Unterwelt, die alle vom Bestreben der Phantasie Zeugniss ablegen die Leere nach allen Dimensionen, der Höhe, Breite und Tiefe mit bunten Gestalten zu bevölkern und die greifbaren Vorstellungen, die sie im abstracten Erhabenen zu gewinnen sich vergebens abmüht, sich selbst zu schaffen.

Derselbe Fortgang von der Abstraction zur Mythenbildung findet auch in der Erhabenheit der Zeit statt. Auch in ihr bleibt die Quantität noch bei sich selbst und ladet durch ihr abstractes Wesen unser Gestaltungsvermögen zum Schaffen neuer Bilder ein. Der Gedanke einer unendlichen Zeit ist erhaben, aber wir können ihn nicht lange festhalten, ohne ihn mit gewissen unbestimmten Vorstellungen auszufüllen, die sich in der Volksphantasie zu scharfgezeichneten, von der grauen eintönigen Fläche der Ewigkeit sich abhebenden Gestalten, fixiren und in seinen Mythen und Sagen, je nach dessen Naturell eine heitere oder düstere Färbung annehmen. Ein heiteres lebensfrohes Volk zaubert lachende, sonnige; ein melancholisches grausige, düstere; ein phantasiereiches, furchtsames schreckliche Gestalten in diese Zeitwüste hinein, die von denselben in verschiedene Zeiträume versetzt werden, die heitern in die Vergangenheit, die düstern furchterregenden in

die Zukunft. Wie die Vergangenheit in Folge ihrer Entfernung von der Gegenwart mit ihren missbildenden Zufälligkeiten ihre Gestalten verklärt, so flösst die Zukunft in Folge ihrer ahnungsvollen Ungewissheit, Furcht und Grauen ein. Wir sehen in ihr wie in eine gähnende Tiefe hinein, deren undurchdringliche Finsterniss uns schaudern macht. Daher die Mythen von dem schönen paradiesischen Leben in der Vorzeit und die Schauerbilder des bevorstehenden jüngsten Gerichtes und des einstigen Weltunterganges. Dazwischen liegt die geschichtliche Zeit, als eine für die Phantasie unfruchtbare Ebene, wo die einander drängenden Gestalten für neue Schöpfungen keinen Raum frei lassen und sowohl den rosigen Gebilden der Morgendämmerung, wie den düstern Ausgeburten der Nacht den Boden entziehen.

Ein erhebendes Bild der Erhabenheit der Zeit finden wir im Anfange der biblischen Schöpfungsgeschichte. „Bevor Gott die Welt erschuf war alles öde und leer und der Geist Gottes schwebte über den unendlichen Gewässern“. Die in sich verschlossene Gottheit füllte die ewige Zeit aus, ohne sie zu spalten und bewahrte ihre unentzweite Einheit, die in ihrer Unendlichkeit unsere Einbildungskraft bis zur äussersten Spannung forttreibt, ohne ihr einen Ruhepunct zu gewähren, mit dessen Eintritt die Erhabenheit verschwindet und die Langweile beginnt. Diese trat ein sobald Sonne und Mond am Horizonte erschienen und abwechselnd die Erde beleuchteten, da wurde es Tag und wurde Nacht, die Ewigkeit wurde in kleine Theile zerspalten und die prosaische Langeweile des alltäglichen Lebens begann. Nicht nur Adam, auch viele seiner zahllosen Nachkommenschaft nahmen seitdem ihre Zuflucht zum Schlafe, um sich die Zeit zu verkürzen und man erzählt sogar von einem spleensüchtigen Engländer, dass er, um der eintönigen immerwiederkehrenden Abwechslung von Tag und Nacht zu entfliehen, sich das Leben nahm [1]).

[1]) Auch Lucian lässt seinen Charon (Νεκρικοὶ Διάλογοι 26) den Ueberdruss am Leben mit der Langweile, die ihm die ewig sich wiederholende Wiederkehr derselben Zeitabschnitte verursacht, begründen. ἐγὼ δὲ ζῶν ἀεὶ, καὶ ἀπολαύων τῶν ὁμοίων, ἡλίου, φωτὸς· αἱ ὧραι δὲ αἱ αὐταὶ καὶ τὰ γιγνόμενα ἅπαντα ἑξῆς ἕκαστον ὥσπερ ἀκολουθοῦντα θάτερον θατέρῳ. ἐνεπλήσθην γοῦν αὐτῶν· οὐ γὰρ ἐν τῷ αὐτῷ ἀεὶ, ἀλλὰ καὶ ἐν τῷ μετασχεῖν ὅλως τό τερπνὸν ἦν.

Aehnlich verhält es sich mit der feierlichen Stille. In dunkler Nacht, wenn Alles ruht, kein Lüftchen sich regt, kein Geräusch die einförmige Lautlosigkeit stört, da hören wir das ahnungsvolle leise Rauschen der Zeit, die in das Meer der Ewigkeit über unsern Häuptern verrinnt. Wenn aber eine Uhr, in regelmässigen Zwischenrämen uns jedesmal den Zeitabschnitt, den wir durchlebt haben anzeigt, so benehmen diese Einschnitte ihr den Zauber der Unendlichkeit und eine gewisse Langweile stellt sich ein, die wohl ein jeder schon einmal empfunden haben muss, wenn er in stiller Nacht längere Zeit im Bette wachgeblieben und jede Viertelstunde die Uhr schlagen hörte. Gereizte, nervöse Naturen finden sogar das regelmässige Ticken der Uhr unausstehlich, sie haben das Gefühl als wenn sie in einer langen einförmigen Pappelallee gehen, wo sie lauter regelmässige Einschnitte ohne Abwechslung, eine unendliche Endlichkeit und eine endliche Unendlichkeit wahrnehmen. Dasselbe Gefühl verursachen auch langweilige Gespräche, eine unbiegsame Stimme, ein oft wiederholtes unvariirtes musikalisches Thema, die alle blos die Zeit in mehrere kleine Theile zerlegen, ohne sie zu erfüllen und ihr so den Zauber der Unendlichkeit nehmen, während sie ihr die grenzenlose Leere zurücklassen.

Bei grösserer Maasseinheit verliert die Einförmigkeit der Zeitabschnitte, ebenso wie die der räumlichen, den Charakter der ermüdenden Langweile und die mathematische Erhabenheit der Zeit tritt ein. Wenn auch eine nach Stunden, Monate, oder Jahren eingetheilte leere Zeit langweilig ist, so ist die nach Aeonen gemessene Ewigkeit erhaben. Die unfassbare Grösse der Maasseinheit erfüllt uns mit Staunen, spannt unsere Vorstellungskraft bis zur äussersten Grenze an und lässt sie nicht zur Ruhe gelangen. Da aber diese kleinen Ewigkeiten, und wenn sie noch so ohne Zahl aufeinander gehäuft werden, doch die äussersten Grenzen der unendlichen Zeit nicht berühren, so fällt hier die mathematische mit der negativen Erhabenheit zusammen. In der mathematischen Erhabenheit des Raumes wird die Unendlichkeit des abstracten Raumes durch die wirklichen bestimmten Messungen nur angedeutet. Wir gebrauchen eine sehr grosse Maasseinheit, um einen noch grössern Raum mittelst derselben zu messen, dessen unabseh-

bare Ausdehnung in uns eine leise Erinnerung an den unendlichen Raum wachruft. Hier aber, wollen wir die Unendlichkeit der Zeit selbst durch ihre kleinen Ewigkeiten bestimmen, die wie die Kinder des Chronos in der Mythe, von ihr verschlungen werden und zu einem Nichts zusammenschrumpfen. Nur in ihrer relativen Form, wo wir die Entfernung einer Vergangenheit nach Jahrtausenden messen, ist die mathematische Erhabenheit auch positiv, weil die Maasseinheiten, sich zu einer einheitlichen, von ihnen bestimmten Ewigkeit, zusammenfügen, in der absoluten aber nur negativ. Hier spottet die Unendlichkeit jedes Maasses, mit der Grösse desselben erweitern sich ihre Grenzen und, was früher riesengross geschienen. verschwindet wie ein Sandkorn in dieser unermesslichen Ewigkeit.

Besonders erhaben wird die Unendlichkeit der Zeit, wenn zu ihrer Unendlichkeit noch die des Raumes hinzukommt. Da die Succession der Zeit nicht ganz raumlos gedacht werden kann, so tritt der Raum als mitbestimmendes Moment in die Erhabenheit der Zeit ein und verstärkt durch seine grössere Ausdehnung, den subjectiven Eindruck ihrer Unendlichkeit. So ist der Anblick einer vor jahrtausenden verschütteten und wiederausgegrabenen Stadt, erhabener, als der eines einzelnen Hauses, das ewige Schweigen der unermesslichen Eisfelder des Nordens erhabener, als das eines kleinen unzugänglichen Eilandes, die wiederaufgedeckten ausgedehnten Ueberreste einer untergegangenen Vorwelt, erhabener als die hervorgezogenen Theile eines einzelnen vorweltlichen Mammuth, am erhabensten aber ist die Vorstellung einer ewigen, lautlosen, unbeweglichen Zeit, ergossen über einen unermesslichen, unendlichen Raum, wie sie uns in der bereits citirten Bibelstelle so lebhaft vorgeführt wird. „Und der Geist Gottes schwebte von Ewigkeit her über den unendlichen Gewässern.“ Die Ewigkeit der Zeit wird hier durch die Unendlichkeit des Raumes gehoben und steigert sich bis zur höchsten Potenz. Wir sehen hier zwei Unendlichkeiten sich die Hände reichen, die Unendlichkeit des Raumes der der Zeit als Unterlage dienen, die auch nach der ihr fremden Dimension der Breite, an unendlicher Ausdehnung zu gewinnen scheint und sich dadurch noch mehr unserm Fassungsvermögen entzieht.

Ebenso vermindert hinwiederum die Beschränktheit des Raumes die Erhabenheit der Zeit, bis sie auf einem gewissen Punkte ganz erlischt. Wenn auch der Maximalgrösse des Erhabenen keine Grenzen gesetzt sind, so hat es doch, ebenso wie das Schöne eine bestimmte Minimalgrösse, über die hinaus es nicht gehen darf, ohne sich selbst zu vernichten. Die zu grosse Beschränktheit des Raumes entzieht die Unendlichkeit der Zeit unserer Wahrnehmung. Kleine Münzen, winzige Steine, die einer noch so entfernten Vergangenheit angehören, sind nicht erhaben. Sie rufen in uns zwar die Erinnerung an die Unendlichkeit der Zeit hervor, aber sie sind blosse Reliquien der Ewigkeit, nicht die Ewigkeit selbst. Diese Abbröcklungen des Unendlichen verhalten sich zur Erscheinung der Ewigkeit im Erhabenen, wie das Symbol zum Bilde, und erregen mehr unsere Neugierde, als unser Staunen.

Genügt nun der Erhabenheit der abstracten Zeit eine gewisse Ausdehnung, so erfordert die einer erfüllten Zeit auch eine bestimmte Einheit. In dieser Erhabenheit erscheint uns ein aus dem Zeitenurgrunde auftauchendes, längst vergangenes Zeitbild, welches bestimmte Formen angenommen hat und sich durch seine besondere Gestalt von anderen Zeitabschnitten unterscheidet. Die Hervorhebung der charakteristischen Einheit derselben, ist deswegen hier nothwendig. Wir müssen ein bestimmtes Bild vor Augen haben, welches uns den Charakter dieser Zeit hinsichtlich ihrer Sitten, Gebräuche, Anschauungen und Geschmacksrichtung vergegenwärtigt. Der absolute Urgrund der Zeit braucht nur eine gewisse, räumliche Ausdehnung, um erhaben sein zu können, die bestimmte Gestalt derselben, auch eine bestimmte Zeichnung, die zwar nicht schön sein muss, da selbst die relative Unendlichkeit der Zeit das Hässliche zum Erhabenen macht, aber doch eine, vom dunklen Hintergrunde der Zeit sich abhebende charakteristische Einheit erfordert, die in sich die ganze concrete Persönlichkeit derselben vereinigend uns ihr treues Bild, nicht blos ihr Symbol, vorführt. Einzelne antiquarische Geräthe können nur als Träger der abstracten Erhabenheit der Zeit erhaben sein. Ihre bebestimmte Form ist zwar auch im Stande uns Interesse abzugewinnen, wenn wir in ihr gewisse Charakterzüge einer ganzen Zeit erkennen, aber nicht uns zu erwärmen und hin-

zureissen. Hingegen finden wir uns beim Anblicke von unförmlichen, alten Ruinen, an deren verfallenem Gemäuer die Anschauungen und Lebensweise eines ganzen Zeitabschnittes haften geblieben sind, nicht nur durch ihr hohes Alter, sondern auch durch ihr eigenthümlich charakteristisch Fremdartiges angeregt und gehoben. Es ist eine längstverschwundene, wiederauferstandene Zeit, die hier uns erscheint, die concrete Gestalt des Unendlichen, welches uns so fern und doch so nahe gerückt ist.

Von dieser Erhabenheit fühlen wir uns zugleich angezogen und abgestossen. Der Widerspruch der in ihrer Nähe und Ferne liegt, ruft in uns ein unheimliches Gefühl des Schauderns hervor und giebt dieser Erhabenheit ein gespenstisches Aussehen. Uralte verfallene Ruinen, lange Zeit unbewohnt gebliebene Ritterburgen, gelten auch deswegen in der Volkssage als besonders beliebte Aufenthaltsorte der Gespenster. Es ist nur der Widerspruch, der in dieser Erhabenheit selbst liegt, der in diesen abenteuerlichen Gebilden der Einbildungskraft des Volkes concrete Gestalt angenommen hat und es durch sein wunderliches Aussehen erschreckt. In der Erhabenheit der abstracten Ewigkeit ist dieser Widerspruch nicht vorhanden. Dort ist die Zeit noch unterschiedlos, die Gegenwart verrinnt spurlos in die Vergangenheit und der vergangene Augenblick unterscheidet sich nicht von dem, der Millionen Jahre von uns entfernt ist, alles ist wie aus einem Gusse farb- und qualitätslos. Hier aber sehen wir eine entfernte bestimmte Zeit uns räumlich so nahe gerückt, der Widerspruch hat eine greifbare Gestalt, der die aufgeregte Phantasie Leben einhaucht und sie zum Gespenste umbildet.

Damit überschreitet das Erhabene das Gebiet der reinzeitlichen Unendlichkeit und tritt in das der Kraft ein. Wie nur der unerfüllte Raum räumlich erhaben sein kann, so kommt auch nur der unerfüllten in indifferenter Einheit mit sich selbst verharrenden Ewigkeit die Erhabenheit der Zeit zu. Bei einem erfüllten Raume, wie bei einer uns vergegenwärtigten längstvergangenen erfüllten Zeit, können wir uns selbst bei der schlichtesten, formlosesten Gestalt der Gegenstände, die jene erfüllen oder diese uns vorführen, nicht der Erinnerung an die Kraft erwehren, die den Raum und die Zeit zu überwinden vermochte.

Am lebhaftesten beschleicht uns dieses Gefühl bei dem Anblicke himmelhoch ragender Höhen, sehr hoher Thürme, oder weitausgedehnter Gebirgsketten. Bei all der Grösse ihrer Ausdehnung erinnern uns diese räumlichen Ungeheuer an die gewaltige Kraft, die diese Riesen hervorzubringen im Stande war. Unsere Aufmerksamkeit ist getheilt, unsere Hingabe eine abwechselnde und die Erhabenheit eine zwischen Raum und Kraft schwankende. Ja, bei schwachen, nervösen Menschen, bei denen der Gedanke an die Manifestation der Kraft lebhafter hervortritt, nimmt die Kraft in der Vorstellung sogar eine drohende Gestalt an, vor der sie sich fürchten. Daher ihre zaghafte Niedergeschlagenheit, wenn sie sich in Gegenden befinden, welche von hohen Bergen umgeben sind, die dem Starken, der weniger an die Kraft denkt, mit gehobener Begeisterung erfüllen. Auch grosse, kahle Mauermassen bringen auf sie dieselbe Wirkung hervor. Ihre imposante Unerschütterlichkeit ruft in ihnen die Vorstellung von der Grösse der Kraft wach und drängt den Gedanken an die räumliche Erhabenheit in den Hintergrund des Bewusstseins.

In minder hohem Grade geschieht dieses in der Erhabenheit der Zeit. Hier verliert die Kraft in Folge ihres blos negativen, die Wirkung der Zeit abwehrenden Charakters, ihr bedrohliches Wesen und kann deswegen auch von nervösen Naturen ohne Beängstigung wahrgenommen werden. Aber nichtsdestoweniger empfinden wir auch hier ein unwillkürliches Staunen über die Grösse der Kraft, die inmitten allgemeiner Zerstörung sich selbst unversehrt zu erhalten vermag. Kommt noch zu dieser Manifestation der Kraft ein Moment hinzu, welches ihre Grösse besonders hervorhebt, so verdrängt die Vorstellung der Kraft den Gedanken an die Zeit vollends aus unserem Bewusstsein. Beim Anblicke des schiefen Thurmes zu Pisa wird Niemand auch nach Jahrtausenden an die Unendlichkeit der Zeit, sondern nur an die der Kraft denken, die das ihr entgegenstehende Gesetz der Schwere solange zu überwinden vermochte. Die Zeit tritt hier nur als Folie der Kraft auf, die in ihrem weiteren Fortgange sie nicht nur aus unserem Bewusstsein verdrängt, sondern sowohl sie wie den Raum selbst überwindet und zu blossen Momenten ihrer Erhabenheit herabsetzt.

Dieses geschieht in der Erhabenheit der sich in der Gegenwart bethätigenden Kraft. Hier treten Raum und Zeit nicht neben ihr, sondern gegen sie auf. Die Kraft misst sich an diesen Hemmnissen, die sie überwindet und in Nichts auflöst. Jemehr sie sich dem Raume und der Zeit überlegen erweist und sie zu verschwindenden Momenten ihrer Thätigkeit herabsetzt, über die sie frei nach Herzenslust verfügen kann, desto erhabener ist die Kraft. Das langsame Fortwälzen einer grossen Last auf einer kleinen Strecke, ist nicht erhaben, selbst wenn ein sehr grosser Kraftaufwand dazu erforderlich ist. Wenn aber riesenstarke Giganten pfeilschnell Berge aufeinander thürmen, den Ossa auf den Olymp und den Pelion auf den Ossa setzen, da ergreift es uns wunderbar, wir fühlen die Gegenwart des Unendlichen, dem nichts widerstehen kann und das mit seinen Widersachern ein blosses Spiel treibt.

Von dieser Erhabenheit haben die Dichter oft Gebrauch gemacht, und ist besonders die Stelle in der Ilias hervorzuheben, wo der rasche Flug des vom zürnenden Apoll in das achäische Lager abgeschossenen Pfeiles, geschildert wird. „Er flog und unaufhörlich brannten die Scheiterhaufen". Die Kraft feiert hier einen doppelten Triumph über Raum und Zeit. Der Pfeil fliegt in einem Augenblicke mit unverminderter Geschwindigkeit über den weiten Raum hin und richtet mit Blitzesschnelle im ausgedehnten Lager der Achäer, überall gleichzeitig, ungeheures Verderben an.

Ist nun noch die Anstrengung sehr gering, so dass sie in keinem Verhältnisse zu der durch sie erzielten Wirkung steht, so ist ihre Erhabenheit desto grösser, weil dann die Kraft nicht nur ihre Erscheinungsformen, Zeit und Raum, sondern auch sich selbst überwindet. Von dieser Erhabenheit finden wir viele Beispiele in der Poesie der alten Hebräer. Gott stand und die Erde wankte, Er sah und die Völker wurden fortgeschleudert (Hab. 3, 5.). Du neigtest deine Rechte und die Erde verschlang ihn (Exod. 15, 12.). Der zum Meer sprach werde trocken und es ward trocken (Jes. 44, 27). Auch in der von Longin in seiner Abhandlung „über das Erhabene" citirten Bibelstelle „Und Er sprach, es werde Licht und es ward Licht" liegt die Erhabenheit in dieser Selbstüberwindung der Kraft, die nicht nur Zeit und Raum überwindet, sondern

auch ihre höchsten Wirkungen hervorbringt, ohne sich selbst zu bethätigen.

Weniger erhaben sind diejenigen Aeusserungen der Kraft, in denen dieselbe nur die eine ihrer Erscheinungsformen, nämlich die des Raumes, überwindet. Hierher gehören, eine in einem kleinen Raume zusammengedrängte grosse Mannigfaltigkeit von Formen, wie auch die mikroskopischen Naturerscheinungen, wo die Kraft zwar den Gesetzen des Raumes zu spotten und sich ohne ihn zu behelfen scheint, aber ungeachtet ihrer Raumlosigkeit sich doch von ihrer Gebundenheit an ihre zweite Erscheinungsform, die der Zeit, nicht frei gemacht hat. Dazu kommt hier noch, dass die Kraft aus ihrer absoluten Abstractheit heraustritt und eine bestimmte Qualität bekommt, die unser Interesse hauptsächlich in Anspruch nimmt und es in ebendemselben Maasse für die Aeusserung der abstracten Kraft vermindert, indem wir uns mehr für die Unendlichkeit des Formentriebes als für die treibende Kraft interessiren.

Die Ueberwindung der Zeit allein durch die Kraft findet in der Wirklichkeit in der erhaltenden Kraft statt, die die Form der Erhabenheit annimmt, wenn sie wie im schiefen Thurm zu Pisa durch ein besonderes Moment hervorgehoben wird, welches die Vorstellung der Erhabenheit der Zeit zurückdrängt. Auch die Kunst bildete diese Erhabenheitsform in der zahnlosen Zeit ab, die uns die allgewaltige Kraft der Zeit vergegenwärtigt, welche nicht nur alles zerstört, sondern auch sich selbst überwindet. Da sie uns das Bild der erhaltenden Kraft nicht vorführen konnte, ohne sich durch gigantische Figuren oder kleine mit übermässiger Kraft ausgerüstete Gestalten an unsern alltäglichen Begriffen zu versündigen, so wählte die Kunst die zerstörende, die sie uns als Zerstörung in der Vergangenheit zeigt, um nicht die widerliche Gestalt des Zerstörens abbilden zu müssen und schuf so lieber ein hässliches Bild, als uns das Bild des Hässlichen vorzuführen.

Diese Unzertrennlichkeit vom Hässlichen begleitet auch in der Natur überall die Erscheinung der Bethätigung der abstracten Kraft, von der sie sich selbst in ihrer Erhabenheit nicht frei machen kann. Nur bereits in Folge vorangegangener Eruptionen entstandene hohe Berge können mit der Erinnerung

an die Kraft, die sie hervorbrachte, zugleich durch ihre phantasievollen Formen unser Schönheitsgefühl anregen, nur die drohenden unheimlichen Gestalten der Gewitterwolken und die geordneten Colonnen der auf dem Schlachtfelde sich bewegenden Soldaten, ungeachtet der in ihnen verborgenen Kraft, zugleich schön sein, die in unserer Gegenwart sich vollziehenden Eruptionen, die rasenden Stürme und die tobenden Schlachten aber, sind bei all ihrer Erhabenheit hässlich, sie zerstören jede Einheit der Formen, lösen jedes harmonische Band und im wüsten Gewühl zeigen sie nur die riesengrosse Gestalt der Kraft in ihrer Formlosigkeit.

Die einzigmögliche, plastischschöne Erscheinung der Kraft in ihrer Erhabenheit ist daher die ihrer Aeusserung vorangehende Furchtbarkeit. Nur in ihr allein kann die Erhabenheit der Kraft mit dem Schönen sich vermählen und, ohne die Harmonie der einzelnen Theile gewaltsam zu stören, sich nichtsdestoweniger in ihrer ganzen Grösse zeigen. Diese in sich selbstverschlossene Kraft, die jeden Augenblick die Grenzen des Schönen zu überschreiten droht, die in ihrer Bewegungslosigkeit sich zu bewegen scheint und die Bande des Schönen zu sprengen sich anschickt, ohne sie wirklich zu zerreissen, ist die Erscheinung der Kraft in ihrer positiven Erhabenheit als Schönes.

Ein plastisches Bild der Negativität der Kraft sind die drückende Schwüle vor einem Gewitter und die unheimliche Stille vor dem Beginne der Schlacht. In dem rasenden Sturm, in der tobenden Schlacht zeigt die Kraft sich in ihrer Erhabenheit, in den schöngruppirten Gewitterwolken und den geordneten Schlachtreihen in ihrer erhabenen Schönheit, in der drückenden Schwüle, die vor dem Sturme herrscht und der lautlosen Stille, die der Schlacht vorangeht in ihrer noch nicht aus sich selbst herausgetreten Negativität, die bei ihrem blossen Erscheinen die ganze Umgebung mit bangem Zagen erfüllt und in ihrer unheimlichen, alles Leben bannenden Regungslosigkeit sich selbst plastische Gestalt giebt.

Die Erscheinung der Negativität der Kraft selbst, in ihrer Wesenheit als reine Negativität, geschieht in den zahllos sich wiederholenden Schwingungen des Lichtes und des Schalles. Hier kommt zur Negativität noch das Moment der Ironie hinzu.

Die Kraft vernichtet nicht nur ihre eigene Maasseinheit, sondern auch das Messen selbst. Die rasch aufeinanderfolgenden Schwingungen machen, indem sie Zahlen auf Zahlen häufen, jedes Zählen unmöglich und vernichten so die Zahl durch die Zahl, die in ihrer Progression sich selbst aufhebt.

In Folge des Hinzukommens des ironischen Momentes erhält die Erhabenheit der Kraft einen subjectiven Charakter, der in der Erhabenheit der Macht noch schärfer hervortritt. Diese Erhabenheit gipfelt in den Schicksalsperipetien, in denen ihr die mächtige Majestät und die ungewöhnliche Grösse der ihr gegenüberstehenden Kraft nur als Gradmesser ihrer eigenen Stärke dienen. Je glänzender die zusammengebrochenen Throne, je mächtiger das dem Verderben geweihte Volk war, desto grösser zeigt sich die Schicksalsmacht, die sie zu ihrem Untergange drängte und aus ihren eigenen rettenden Thaten, das sie vernichtende Unheil hervorgehen liess. Die Kraft ist hier nur zum Momente der absoluten Macht herabgesetzt, die sie durch sich selbst vernichten lässt und über ihre Verblendung hohnlacht. Nicht nur das Schöne muss sterben, auch die über sich selbst hinausgehende Kraft ist dem Untergange geweiht. Wie kleine, schwache, von mächtigen Nachbarn bedrängte Staaten, ohnmächtige Regierungen, die ihren Gesetzen keine Autorität verschaffen können, zu Grunde gehen müssen, so tragen die zu grosse, übersprudelnde Kraft eines Volkes, seine zu weite Gebietsausdehnung, das Uebermaass des Autoritätsprincipes, den Keim ihrer Auflösung in sich, der die stolzen Völker und übermüthigen Regierungen anheimfallen. Besonders reich an solchen Beispielen ist die Geschichte Frankreichs seit der Revolution von 1789, wo in verhältnissmässig kurzen Zwischenräumen die verschiedensten Regierungsformen aufeinander folgten, die alle an der Ueberfülle ihrer Kraft zu Grunde gingen. Dieses unablässige Drängen ist das verhängnissvolle Schicksal der Kraft, die in ihr ruhende eigene Nothwendigkeit, die sie immer über sich selbst hinaustreibt und so die Kraft durch sich selbst vernichtet.

In diesem Herabsetzen der Kraft zum blossen Momente der absoluten Macht liegt der Fortschritt der hellenischen Schicksalslehre, gegenüber der Verehrung der rohen Kraft. Anstatt der Kraft die höchste Position einzuräumen, setzten

die Griechen ihre Schicksalsgottheit oder die in der Kraft selbst vorhandene eigene Nothwendigkeit, als rächende Nemesis über die Kraft, die indem sie die Kraft zur Spannung antreibt, sie eben durch diese Spannung bricht. Dadurch erhielt ihre absolute Gottheit eine ethische Färbung, die zwar noch in starrer Nothwendigkeit versunken, aber dennoch nicht ganz trostlos war. Denn wenn auch ihre Schicksalslehre keine gerechte Vergeltung der ethischen That verhiess, so gewährte sie doch die Gewissheit, dass das Böse nicht ewig dauern kann und dass die übermüthig sich spreizende Kraft ihrem eigenen Verderben entgegentreibt. Die Schicksalsidee blieb daher auch der Grundgedanke der griechischen Tragödie. Die gewaltigen, erschütternden Ereignisse, die ganze mächtige Geschlechter zu Grunde richteten, söhnten ungeachtet ihrer Furchtbarkeit doch die Griechen mit der absoluten Macht aus, die die Kraft durch sich selbst vernichtet und den Keim ihrer Auflösung in sie selbst hineingelegt hat. Dieses machte den Glücklichen nachdenkend, verlieh dem Unglücklichen den Muth, die Uebergriffe des Uebermuthes standhaft zu ertragen und gab ihm nicht nur die Hoffnung, sondern auch die Gewissheit einer besseren Zukunft.

Wie in den Schicksalsperipetien wird auch im Formentriebe die Kraft zum blossen Moment herabgesetzt. Was dort die eigene Nothwendigkeit vollbrachte, das vollzieht hier eine ausserhalb derselben stehende Potenz, welche die Aeusserungen der Kraft zu ihren eigenen Zwecken gebraucht und nach ihrem Ermessen regelt. Auf diese zweckdienliche Verwendung der Kraft allein beschränkt sich das Wesen des Formentriebes. Während daher die Erhabenheit der Macht eine negative ist, die nur nach der Grösse des von ihr Zerstörten bemessen wird, ist die Erhabenheit des Formentriebes eine positive, sich selbst genügende. Ja selbst die Grösse der von ihr verwendeten Kraft trägt weder zu ihrer Erhöhung, noch zu ihrer Verminderung bei, sie erhält ihren Massstab von der Mannigfaltigkeit ihrer eigenen Schöpfungen, nicht von der Grösse der zu ihrer Hervorbringung nöthigen Kraft. Die dabei angewandte Kraft mag noch so klein sein, wenn nur ein grosser Formenreichthum zu Tage tritt, so schadet ihre Winzigkeit der Erhabenheit des Formentriebes nicht. Eben-

so wächst die Erhabenheit des Formentriebes mit der Ausdehnung des Raumes nicht. Die räumliche Ausdehnung seiner Gebilde trägt nichts zu seiner Erhabenheit bei. Die Massenhaftigkeit, die die Erhabenheit der Kraft erhöht, übt keinen Einfluss auf die des Formentriebes. Wie der Formentrieb eine bestimmte Gestalt der Kraft ist, so ist seine Massenhaftigkeit nicht die abstracte Zusammenhäufung gleichartiger Massen, sondern die sich in sich selbst unterscheidende Mannigfaltigkeit, welche, ganz unabhängig vom Raume, in jeder Ausdehnung sich gleich bleibt. Es ist uns ganz einerlei, ob diese Mannigfaltigkeit auf einer weiten Ebene sich erstreckt, oder in einem engbegrenzten Raume sich zusammendrängt, ob dieselbe Form sich unzähligemal wiederholt oder nur ein einziges Mal zum Vorschein kommt. Ein kleines Treibhaus kann uns ebenso durch den Formenreichthum seiner Gewächse in Erstaunen setzen, wie die weitausgedehntesten Gartenanlagen, wenn es denselben Formenreichthum wie diese enthält. Der Formentrieb, der sich in der Mannigfaltigkeit seiner Gebilde auseinanderlegt, hat keinen andern Maassstab seiner Erhabenheit, als die Aeusserung seines eigenen Wesens, die blosse, massenhafte Anhäufung gleichartiger Formen zeigt nur die Stärke der treibenden Kraft, die Mannigfaltigkeit aber den Formentrieb in seiner eigenen Unendlichkeit.

Ebensowenig wie der Raum vermag auch die Zeit die Erhabenheit des Formentriebes zu erhöhen oder zu vermindern. Der Formenreichthum der Vorwelt ist nicht erhabener, als der der Gegenwart, wenn er ihn nicht durch die Mannifaltigkeit der Formen selbst übertrifft. Wie der Raum ihm kein grösseres Interesse verleihen kann, so geht auch die Zeit spurlos an ihm vorüber und selbst Millionen Jahre sind nicht im Stande, den Mangel der Mannigfaltigkeit der Formen zu ersetzen oder das Interesse an ihnen zu erhöhen. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass bei gleicher Mannigfaltigkeit der Formen wir uns von denen der Vorwelt mehr angezogen fühlen, als von denen der Gegenwart, aber das höhere Interesse das wir für sie empfinden, ist nur eine Folge des Hinzukommens der Erhabenheit der Zeit, nicht der Erhöhung der Erhabenheit des Formentriebes selbst, die davon ganz unberührt bleibt. Es findet hier nur eine Zusammenwirkung, keine innige Verschmelzung beider Erhabenheiten statt.

Diese Unabhängigkeit von Zeit und Raum ist eine Folge der Vertiefung der Kraft in sich selbst, die die Voraussetzung ihres Vorhandenseins im Formentriebe zur blossen Bedingung ihrer Aeusserung herabgesetzt hat. Denn während die abstracte Kraft ohne Raum und Zeit, die sie schon als blossen Begriff implicite in sich enthält, nicht gedacht werden kann, ist der Formentrieb nur nicht im Stande, sich ohne sie zu verwirklichen, Raum und Zeit sind nur die Bedingungen seiner Erscheinung, nicht der Möglichkeit des Gedachtwerdens seines Wesens, welches hier von ihnen auch dann unberührt bleibt, selbst wenn es in seiner Erscheinung gleichzeitig zum Träger der Erhabenheit des Raumes oder der Zeit wird.

In dieser Verselbstständigung des Wesens gegenüber seiner Erscheinungsform, der wir zum erstenmale im Fortgange des Erhabenen begegnen, ist das Wesen noch streng in sich selbst verschlossen und gegen seine Erscheinung vollständig indifferent. Wie gegen Raum und Zeit, so ist der Formentrieb auch gegen die Qualität seiner Formen gleichgiltig, seine Erhabenheit wird nur von seiner Mannigfaltigkeit, nicht von der Beschaffenheit seiner Bildungen bestimmt und kann sich auch, ebenso wie die früheren Erhabenheitsformen, zur Schönheit noch nicht zusammenziehen. Wie jenen, fehlt auch ihm noch der Unterschied, der hier zwar vorhanden ist und in seiner abstracten Form als blosse Mannigfaltigkeit sogar das Hauptmoment seiner Erhabenheit bildet, aber bei dem Mangel jedes bestimmten Inhaltes sich in eine höhere Einheit nicht versöhnen kann.

Diesen Inhalt bekommt das Erhabene in der schönen Erhabenheit. In ihr geht der Formentrieb aus seiner qualitätlosen Abstractheit heraus und bekommt eine bestimmte Gestalt, die sich nur durch ihre intensive oder extensive Grösse von dem ihr gleichgeformten Schönen unterscheidet. Es ist nicht mehr der allgemeine abstracte, sondern ein bestimmter Formentrieb, der hier unsere Bewunderung erregt. Dadurch kehrt das Erhabene zu einer bestimmten Erscheinungsweise zurück und kann in Folge des Hinzukommens dieses ästhetischen Momentes zur Schönheit sich zusammenziehen. Dem abstracten Formentrieb fehlt, in Folge seiner einseitigen Subjectivität, noch die Seite der Erscheinung; den Erhabenheiten des Raumes, der Zeit und der abstracten Kraft in Folge ihrer Inhalts-

losigkeit die des Wesens. Erst in der schönen Erhabenheit vereinigen sich beide zusammen, die Erscheinung bekommt einen Inhalt und der Inhalt eine bestimmte Erscheinungsform, das Individuum verklärt sich zum Unendlichen und das Unendliche wird zum Individuum.

In dieser Form gipfelt die objective Erhabenheit. Erscheinung und Wesen, Werden und Sein, Gestalt und Inhalt, die in ihren früheren Formen sich gegeneinander unterscheiden, schliessen sich hier in eine Einheit zusammen. Dadurch wird die Aussöhnung aller objectiven Formen des Erhabenen bewirkt. In den früheren Formen des Objectiverhabenen verdrängt die eine Form die andere und wenn auch das Hinzukommen einer neuen Form unser Interesse am Erhabenen erhöht, so gilt dieses nicht der neuhinzugekommenen Form, sondern der ersten sich bereits vorgedrängt habenden. Grosse, weit ausgedehnte Flächen, vorweltliche Formationen, sind nicht räumlich erhaben, der ausgedehnte Raum trägt nur zur Erhöhung der zeitlichen Erhabenheit bei, der er nur als Unterlage dient, ohne selbst erhaben zu sein und selbst in dem Falle, wo die eine Form des Erhabenen sich neben der anderen behauptet, bleiben beide Formen nebeneinander und nehmen abwechselnd unser Interesse in Anspruch, je nachdem die eine oder die andere sich in unserm Bewusstsein vordrängt, miteinander versöhnen können sie sich nicht, die Erhabenheit der Zeit kann nicht gleichzeitig neben dem räumlich Erhabenen und die räumliche Erhabenheit nicht neben der der Zeit oder der Kraft bestehen. Hingegen bewahren die objectiven Formen des Erhabenen in der schönen Erhabenheit, ungeachtet ihres Beisammenseins, ihre Selbstständigkeit. Die Schönheit, die zum Inhalte aller dieser Formen des Erhabenen wird, versöhnt die Höhe der Gestalt mit dem Ausdrucke der Kraft und der Würde des Alters und indem sie ihre quantitative Beschaffenheit nach den Erfordernissen ihrer Gesammtheit bestimmt, macht sie uns fähig, die verschiedenen objectiven Formen des Erhabenen in ihrem Beisammensein zugleich zu empfinden.

So hoch indessen die schöne Erhabenheit über den objectiven Erhabenheitsformen steht, so bildet sie doch nur die höchste Stufe der Erhabenheit des Raumes und der Zeit, die

Erhabenheitsform der Kraft aber findet erst in ihrem weiteren Fortgange ihren Abschluss. Die schöne Erhabenheit ist vermöge ihrer räumlichen Existenzform nur im Stande die ausgedehnten Erhabenheitsformen des Raumes und der Zeit abzuschliessen, für die Erhabenheit der Kraft aber bildet sie nur die absolute objective Form, von der aus sie sich in sich selbst vertieft, nur den Ausgangspunkt ihres weitern Fortschreitens zu ihren eigenen subjectiven Schönheitsformen, von denen die Erhabenheit des Muthes die erste Phase bildet.

In dieser Form der Erhabenheit sucht das Individuum sich allen äusseren Einflüssen unzugänglich zu machen und seine Einheit mit sich selbst unter allen Umständen zu bewahren. Selbst die grössten Gefahren und gewaltigsten Ereignisse sind nicht im Stande seine in sich abgeschlossene Individualität zu erschüttern. Das Individuum bleibt kalt angesichts des auf dasselbe einstürmenden Missgeschickes und drohender Gefahr und verliert seine Fassung nicht. Darin allein liegt das Wesen des Muthes. Er hat noch keine Entschlüsse zu fassen, keine Grundsätze zu vertheidigen, sondern nur den unerschütterlichen Bestand der Individualität zu bewahren. Sein Wesen ist blos formal und kommt nur in solchen Fällen zum Vorschein, wo das Individuum bedroht ist durch Furcht oder Schmerz die Einheit mit sich selbst zu verlieren und das Gleichgewicht seiner Seelenkräfte einzubüssen. Es ist dem Individuum noch einerlei, wofür es seine Leiden muthig erträgt oder der Gefahr trotz bietet, schon die Gefahr oder das Leiden allein, als Störer des individuellen Gleichgewichtes, fordern den Muth oder die Lebensfähigkeit der Indivitualität heraus, seine Widerstandskraft an ihnen zu erproben, ja sie sogar manchmal aufzusuchen. In diesem Falle tritt das Bewusstsein des Muthes zum Muthe hinzu, seine unmittelbare Aeusserung als abstracte Substanz der Individualität verwandelt sich in ein sich selbst bewusstes, unerschütterliches Individuum, das das Gleichgewicht seiner Seelenkräfte den stärksten Versuchen für gewachsen hält und nur auf die Gelegenheit wartet, um sich in seiner ganzen auf sich selbst beruhenden Stärke zu zeigen. Daher das Vergnügen, welches starke beherzte Naturen im muthwilligen Aufsuchen der Gefahr finden. Es ist die Selbstempfindung der von der Aussenwelt unabhängigen Individualität, der Selbstgenuss der

eigenen Unendlichkeit, das Gefühl des Wohlbehagens des im Selbstgenusse erstarkenden Muthes, welches das Individuum anzieht und der Gefahr entgegentreibt. Wie jede andere physische oder geistige Fertigkeit lässt sich daher auch der Muth durch Uebung erlangen. Ofte, in langsamer Progression sich steigernde Gefahren reizen die Lebensthätigkeit der Individualität und verleihen ihr grössere Widerstandskraft, wodurch auch ein von Natur unbeherzter Mensch sich durch Uebung einen grossen Grad von Muth aneignen kann, wohingegen eine zu lange andauernde Sicherheit, in der der Muth nie geübt wird, selbst den Muthigsten beim Herannahen der Gefahr zaghaft macht, ja selbst sonst todesmuthige Völker werden in Folge eines langen Friedens in furchtsame Feiglinge umgewandelt.

In diesem instinctiven Drange der Individualität ihre Lebensthätigkeit zu erhöhen, liegt die Gefahr für den Muth in blosse Rauferei auszuarten und so zum Hässlichen zu werden. Nicht nur rohe Menschen, die beim Mangel jedes substantiellen Inhalts, wenigstens ihre formale Individualität zu geniessen suchen, verfallen durch diesen Reiz des Selbstgenusses in Zank- und Händelsucht, auch die Höhergebildeten sind nicht im Stande, diesem verführerischen Reize sich ganz zu entziehen, wovon die muthwillig angezettelten Streitigkeiten, die bei den Haaren herbeigezogenen Duelle, welche in manchen gebildeten Klassen der modernen Gesellschaft gang und gäbe sind, Zeugniss ablegen.

Einen besondern Inhalt bekommt der Muth in der Attaraxie, die sich durch keine Leiden in ihrem Gleichmuth stören lässt und mit fester Beharrlichkeit sich vom Bösen fernhält, ohne sich durch verführerische Verlockungen oder drohende Gefahren beirren zu lassen. Dieser Muth ist der des substantiellen Willens, der seinen guten Vorsätzen treu bleibt und ungetrübt von jedem äussern Einflusse seine Reinheit bewahrt. Wenn der inhaltlose Muth nur die Bethätigung der abstracten Individualität ist, so ist der substantielle die der Lebensfähigkeit des substantiellen Willens, der seine empirische Individualität nur zum Träger seines Inhalts macht, ohne sich durch dieselbe bestimmen zu lassen. Während daher der inhaltlose Muth nur die gedankenlose Menge ergötzt, die das furchtlose

Ringen der Gladiatoren anstaunt, ist der von der Ungunst des Schicksals ungebeugte, sittliche Wille ein der Götter würdiges Schauspiel [1]. Diese Ausdauer des sittlichen Willens ist das Sichselbstzusammenfassen der substantiellen Individualität.

In ihrer activen Form geht die Attaraxie aus sich selbst heraus und wird zur thatenreichen Energie. Der substantielle Muth beschränkt sich nicht mehr auf das furchtlose Zurückweisen des Bösen, er will auch das Gute thun, nicht nur sich selbst bewahren, sondern sich auch nach aussen geltend machen. Wie in der Attaraxie bewundern wir daher in dieser Erhabenheit des Muthes auch nur die Ausdauer. Nicht das Vollbringen, noch das Vollbrachte ist hier der Gegenstand der Bewunderung, sondern nur das unerschütterliche Vorwärtsdringen, das beharrliche furchtlose Wegräumen der sich entgegenstellenden Hindernisse. In dieser Minirarbeit allein liegt die Erhabenheit der substantiellen Energie. Ebenso wie die Attaraxie muss deswegen auch die substantielle Energie affectlos bleiben, sie darf sich nicht mittelst des Pathos gegen das Allgemeine bewegen, wenn sie nicht mit ihrem eigenen Wesen, dem Sichselbstzusammenfassen der substantiellen Individualität, in Widerspruch gerathen sollte.

Mit diesem im substantiellen Muthe hinzugekommenen Momente des Allgemeinen söhnt sich die Individualität im Tragischerhabenen aus. In dieser Form giebt die Individualität ihre Abgeschlossenheit auf und fliesst mittelst des Pathos in das Allgemeine über. Während der substantielle Muth eine Folge kaltdurchdachter Grundsätze ist, sind die Thaten des tragischen Helden eine Folge seiner warmen Empfindung, der ethische Wille verliert den Charakter der Nöthigung und verwandelt sich in ein das ganze Individuum durchdringendes, mit sich fortreissendes Gefühl. Der gerechte Mann ist seine eigene Schöpfung, der tragische Held ein Kind der Situation. Grosse Ereignisse erzeugen grosse Helden und wecken in der Brust des schlichten Mannes vorher von ihm nie geahnte Gefühle des opferfreudigen Muthes, der früher handelt, bevor er überlegt und früher das Gute übt, bevor er sich dessen be-

[1]) Ecce spectaculum diis dignum vir fortis cum mala fortuna compositus. Seneca.

wusst wird. Der tragische Held braucht daher kein ungewöhnlicher Mensch zu sein, der Augenblick schafft den Helden, verwandelt den gewöhnlichen Menschen in eine allgemeine Macht, erhebt ihn über das Gewöhnliche und macht ihn den Göttern gleich. Aber seine Göttlichkeit dauert auch nur solange, bis die an ihn herangetretene grosse Aufgabe vollbracht ist, sobald er seine Aufgabe gelöst hat, wird der Held wieder zum gewöhnlichen Menschen und verfällt oft in die hässlichen Leidenschaften der Herrschsucht und der Grausamkeit. Um ihn vor diesen Ausschreitungen zu bewahren, lassen tragische Dichter ihren Helden nach der Vollbringung seiner ethischen Aufgabe sterben. Die empirische Individualität des Helden, die sich nicht immer auf der von ihr während der tragischen Handlung eingenommenen Höhe erhalten kann, wird dem Göttlichen aufgeopfert und so die Urschuld des Helden oder die Unmöglichkeit, seine empirische Individualität für immer abzustreifen, gebüsst. Aus dieser Urschuld allein entwickelt sich auch in der Folge der Ereignisse der Untergang des Helden, der durch kein wirkliches Verbrechen, durch kein individuelles Vergehen, sondern nur durch das Vergehen der Individualität oder der Unfähigkeit der menschlichen Natur für immer ganz in das Allgemeine aufzugehen, herbeigeführt werden muss. Der Prozess des Erhabenen, der in den früheren Formen im wahrnehmenden Subjecte sich vollzieht, nimmt hier objective Gestalt an. Der Held, der sich dem Allgemeinen ganz hingiebt, fällt jedesmal in das Gewöhnliche zurück. Ungeachtet seiner Höhe hat er doch allgemeinmenschliche Schwächen, er liebt und hasst, vertraut und misstraut, hat gern zu scherzen und zu hadern, die Individualität fordert ihre Rechte und kleine Pausen der Erhabenheit treten ein, in denen der Held wieder zum gewöhnlichen Menschen wird, bis er sich wieder im Angesichte seiner Aufgabe befindet, die ihn zum Allgemeinen zurückführt und über sich selbst erhebt. So wird seine Göttlichkeit von stets wiederkehrenden Pausen unterbrochen, bis sein Tod diesen Störungen ein Ende macht und ihn in seiner Erhabenheit den Augen der Zuschauer entrückt. Wenn daher die früheren Formen des Erhabenen die subjective Wahrnehmung zur Bedingung ihrer Erhabenheit haben, so ist der tragische Held erhaben, selbst wenn er von Niemandem wahr-

genommen wird. Er ist die in der Objectivität sich vollziehende Erhabenheit selbst. Selbst der substantielle Muth eines Regulus, der einen gewissen martervollen Tod der Wortbrüchigkeit vorzieht, ist nur für das wahrnehmende Subject eine erhabene Erscheinung, er selbst geht nicht in die Allgemeinheit auf, er erfüllt nur gegen dieselbe eine unverletzliche Pflicht, der tragische Held aber ist an sich erhaben.

Auf dieser Höhe der Erhabenheit darf der tragische Held keine an eine bestimmte Individualität erinnernde Unentschlossenheit zeigen. Selbst das Eintreten eines Conflictes der Pflichten darf ihn nicht zum Nachdenken bringen. Der handelnde Held darf kein Gewissen haben, er muss ganz in die ethische Handlung aufgehen, ohne zu überlegen. Das Abwiegen der Pflichten würde ihn als Individuum dem Allgemeinen gegenüber stellen und ihn seiner objectiven Erhabenheit berauben, es würde seine Erhabenheit zur Erhabenheit des substantiellen Muthes herabdrücken, der berechnet, bevor er handelt, seine gute That kaltblütig überlegt, sie mit andern vergleicht und ihre Ausführung für geboten findet, bevor er sie in's Werk setzt, während der tragische Held sich ihr ganz hingiebt und in sie aufgeht. Wie die tragische Erhabenheit selbst, ist daher auch der tragische Conflict der Pflichten objectiv, er geht nicht, wie bei der Erhabenheit des substantiellen Muthes, im Innern des Subjectes vor, er hat objectives Dasein. Jede Pflicht hat ein mit ihr identisches Subject, das mit ihr steht und fällt. Die Ueberwindung der Bruderliebe durch den Gehorsam gegen die Staatsgesetze hat bei Sophokles auch dem Leben der Antigone ein Ende gemacht, das Unterliegen der Bruderliebe ist bei ihm kein inneres, blos subjectives, es ist ein äusseres, sichtbares, der Tod der Antigone ist das Unterliegen der Bruderliebe selbst, die in ihrer Incarnation selbst verblutet.

Aus demselben Grunde sind auch der Weltschmerz und der aus der Trauer über die herrschende Verderbniss entsprungene Menschenhass oder das Sichzurückziehen auf sich selbst nicht an sich erhaben. Bei all seiner Hingabe an das Allgemeine empfindet hier doch das Individuum sich selbst als ein von demselben sich unterscheidendes Besondere, es hat das Bewusstsein seiner Hingabe. Der Weltschmerzler, der

edle Menschenhasser, sind zwar auch die Träger einer positiven Idee, da sie aber nicht in deren Interesse handeln, sondern nur ihre Abwesenheit bedauern, so gilt ihre Hingabe nicht der Idee, sondern der allgemeinen Menschheit, von der sie sich als besondere Individuen im Bewusstsein unterscheiden. Besonders ist dieses im edlen Menschenhass der Fall, wo der Menschenhasser sich besser als die andern Menschen wissen muss, wenn er nicht zum Büssenden, der seine eigenen Vergehen bereut, statt zum Menschenhasser werden soll. Aber auch im Weltschmerz findet, wenn auch in geringerem Grade, dieses Festhalten an seiner besondern Individualität statt, die entweder ihre Leiden aus dem allgemeinen Menschenloos ableitet oder in sicherem Hafen über die Stürme des Lebens trauert. Wie im liebevollen Hasse kommt der Mensch auch hier ungeachtet seiner Rührung aus sich selbst nicht heraus und kann wohl für Andere erhaben, aber nicht zum objectiven Träger der Erhabenheit an sich werden.

Hingegen ist die blosse formale Erhabenheit oder das inhaltlose Pathos an sich erhaben, wenn es solche Dimensionen annimmt, dass es aus den gewöhnlichen Grenzen seiner individuellen Erscheinung heraustritt und zur Gestalt der Idee das Pathos selbst wird, wie die Eifersucht des Othello, die Liebe des Romeo und der Zorn des König Lear, in denen uns die Idee des Pathos in ihrer höchsten Potenz vorgeführt wird, wo das Individuum nur als Träger desselben erscheint, das ganz in es aufgeht. In diesem Aufgehen der Individualität, die sich zu einem allgemeinen Begriffe ausdehnt, liegt allein das Wesen dieser Form des Erhabenen. Der ihr manchmal zu Grunde liegende substantielle Inhalt, wie Liebe oder sittlicher Zorn in Folge erduldeten Unrechts, ist nur Nebensache. Die Erhabenheit besteht nur in der Erscheinung des Pathos, gleichviel welcher Ursache sie auch ihre Entstehung verdankt. Der rasende Zorn, die tobende Eifersucht sind in ihrer Ungerechtigkeit ebenso an sich erhaben, wie wenn sie gerechtfertigt sind und es thut der Erhabenheit der in ihrem Ausbruche furchtbar wüthenden Eifersucht des Othello keinen Abbruch, dass sein Verdacht unbegründet ist. Die ungewöhnliche Grösse des Pathos selbst in seiner abstracten, jede Grenze der Individualität durchbrechenden Unendlichkeit allein genügt schon es zum Erhabenen

zu machen. Sein Inhalt kann zwar unsere Antipathie gegen die Bestrebungen des Pathos wachrufen, aber nicht dessen Erhabenheit vermindern. Wir beklagen das Individuum, aber wir ergötzen uns an der gespenstischen Erscheinung, deren Erhabenheit keine Folge unseres Wohlgefallens, sondern des in ihr sich vollziehenden objectiven Widerspruches der gleichzeitigen scharfen Begrenzung und Aufhebung der Individualität ist. In einem Individuum, in dem sich die verschiedenen Neigungen und Leidenschaften gegenseitig die Waage halten, ist keine einzige fähig über das gewöhnliche Maass hinauszugehen und eine dämonische Gestalt anzunehmen. Dies verlangt eine scharf ausgeprägte Individualität, in der eine Leidenschaft besonders hervortritt, welche in ihrem Fortgange die Individualität aufhebt und zu ihrem blossen Träger herabsetzt. Daher das gespenstische Grauen, welches uns bei dem Anblicke dieses lebendigen Widerspruches ergreift, die unheimliche Lust, die wir bei dem Wahrnehmen dieser Erhabenheit empfinden, in der die Individualität auch nach ihrer Aufhebung fortdauert und die auch nur so lange anhält, als dieser lebendige Widerspruch vorhanden ist, sobald aber dieser Wiederspruch sich auflöst, in Widerwillen und Ekel sich verwandelt. Dieses geschieht, wenn die aufbrausende Leidenschaft sich beruhigt und zu einem bleibenden Laster krystallisirt, wenn das Dämonische wieder zum Individuellcharakteristischen wird, der Zorn in Hass und die Eifersucht in Quälerei ausartet. Wir sehen dann in ihnen nicht mehr die concrete Gestalt eines allgemeinen Begriffes, sondern hässliche Eigenschaften eines Individuums, die uns Abscheu, statt Bewunderung einflössen. Nur in seiner Aufwallung kann das Böse an sich erhaben sein, der verbissene, kalte Hass eines Mephisto aber, ist ungeachtet seiner Intensität hässlich, jenes macht das Individuum zum Teufel, dieses den Teufel zum sündenbehafteten Individuum.

Eine besonders ersichtliche Aeusserung der Kraft ist daher der Erhabenheit des Pathos nicht nöthig. Da schon in ihrer Erscheinung als aussergewöhnliches überwältigendes Pathos allein der Prozess des Erhabenen sich objectiv vollzieht, so kann ihr das Hinzukommen der Kraftäusserung nicht mehr nützen. Sie darf zwar, um nicht lächerlich zu werden, keine Ohnmacht verrathen, aber eine hervorragende auffällige

Kraftäusserung kann nur die dynamische Erhabenheit zu der des Pathos hinzufügen, nicht sie selbst erhöhen oder ihre Hässlichkeitsbildung aufheben. Ein mit noch so grosser Machtfülle ausgerüsteter Hass, eine von noch so unbeschränkter Gewalt begleitete Quälerei bleiben ungeachtet ihrer Stärke, doch hässlich. Die Macht kann die Erhabenheit des Pathos nicht dort hervorbringen, wo sie nicht vorhanden ist, ja nicht einmal als Medium ihrer Erscheinuug dienen. Wiewohl die individuelle Kraftäusserung gewöhnlich eine Folge leidenschaftlicher Erregtheit ist, so bringt sie doch nur die dynamische Erhabenheit, nicht die des Pathos zur Erscheinung. Die Erhabenheit des Pathos bleibt immer ein subjectiver Vorgang, der in dem überwältigenden Ausdrucke, in dem stummen Geberdenspiele oder in den Aeusserungen der inneren Gemüthsbewegung, in seiner eigenen intensiven Stärke, nicht in der von Aussen hinzugekommenen, ihm selbst fremden Kraft, zur Aeusserung gelangt. Grosse Massen sind deswegen der Erscheinung dieser Form der Erhabenheit nicht nur nicht förderlich, sondern schädlich. In ebendem Maasse, in dem sie die dynamische Erhabenheit erhöhen, drängen sie den Ausdruck des Pathos zurück, der im bunten Gewühle unkenntlich wird und nur noch in besonders hervorragenden Personen deutlich hervortritt, denen aber dann als einzelnen Individuen nicht als Theilen der Menge diese Erhabenheit zukommt. Nur in der Musik trägt die Kraft zur Erhöhung der Erhabenheit des Pathos bei. Da in ihr nur die inneren Zustände, nur die namen- und gegenstandslosen Empfindungen zum Ausdrucke gelangen, so ist in ihr die Kraft keine besondere neben dem Pathos vorhandene Potenz, sondern die Kraft des Pathos selbst, das gewaltige Toben, der mächtige Pulsschlag seines Lebens, das Wesen seiner eigenen Erhabenheit. Schlachtenbilder die als Gemälde nur dynamisch erhaben sein können, wenn sie bloss einen Massenkampf darstellen, werden als Tonbilder pathetisch erhaben, weil uns hier nicht die Leidenschaft der Massen, sondern die Massenhaftigkeit der Leidenschaft vorgeführt wird, die in der Menge der individuellen Subjecte in ihrer Einheit mit sich selbst bleibt und ihre wilden Ausbrüche nur zu objectiven Aeusserungen ihres in sich abgeschlossenen Wesens herabsetzt. In derselben Weise muss

das Erhabene der Leidenschaft in der Poesie behandelt werden. Schilderungen von gewaltigen Ereignissen, blutigen Thaten, mächtigen Kämpfen veranschaulichen blos die dynamische Erhabenheit, die der aufbrausenden Leidenschaft aber führen uns die Erhabenheit des Pathos vor. Dazu eignet sich besonders die dramatische Form, die in Folge ihres lebendigen Materials uns zugleich die plastische mit der musikalischen Gestalt der Leidenschaft und die inneren Erregungen gleichzeitig mit der äusseren Gestalt derselben zu veranschaulichen vermag. Diese Verschmelzung verschiedener Momente ist ein besonderes Vorrecht der Poesie, die durch das ihr zu Gebote stehende lebendige Wort, sogar die äussere Kraft für die Erhabenheit der Leidenschaft nützlich machen kann, wenn sie uns dieselbe in ihrer stetig fortschreitenden Zunahme vorführt, wo sie in Folge der ihr entgegenstehenden gewaltigen Hindernisse oder des Entgegensetzens eines mächtigen Willens sich allmählich steigert und nach und nach colossale Dimensionen annimmt. Die Poesie ist deswegen auch im Stande, selbst die Hässlichkeitsbildung der Leidenschaft in ihrem Fortgange aufzuheben. Andere Künste können nur die bereits vorhandene, aufbrausende Leidenschaft als erhaben darstellen, die Poesie aber kann die Erhabenheit derselben auch aus dem Hässlichen sich entwickeln lassen, indem sie durch die Schilderung des fortgesetzten Widerstands und der Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen, die Umwandlung des glimmenden Hasses in rasch auflodernden Zorn und des quälenden Verdachts in wilde Eifersucht uns vorführt. Denn wenn auch die Aeusserung der die Leidenschaft begleitenden Kraftentfaltuug ihre Erhabenheit nicht vergrössert, so reizt doch die ihr entgegenstehende, sie negirende Kraft ihre Lebensthätigkeit und erhebt sie allmählich über das gewöhnliche Maass des individuellen Pathos. So wird selbst der Böse durch die Allmacht des ihm entgegenstehenden göttlichen Willens pathetisch erhaben, die fortgesetzte Vereitlung seiner Bestrebungen durch die ihnen entgegenwirkende göttliche Macht die er immer, nachdem er sie überwunden zu haben glaubt wieder überall auf seinen Wegen findet, steigert seinen Hass zum Zorn. Ohne die ihm gegenüberstehende göttliche Allmacht wäre das Böse im Bösen nie an sich erhaben. In Folge

des Mangels des Widerstandes könnte sein Pathos nie zum Durchbruche gelangen und sich über das Gemeine erheben. Er bliebe zwar auch dann in Anbetracht seiner zerstörenden Kraft noch fürchterlich, aber ohne Furchtbarkeit.

Aus dieser subjectiven Innerlichkeit geht die dem Individuum zukommende Erhabenheit an sich in seiner ethischen Form heraus. In dieser Form tritt der objectivirte bereits vom Individuum abgelöste Wille als Erhabenheit auf, die nicht, wie in der des substantiellen Muthes, der Gemüthsverfassung des Individuums, sondern seinen Werken zukommt, deren Grösse auch den Maassstab für diese Erhabenheit abgiebt. Das Individuum, welches in der Erhabenheit des substantiellen Muthes den Hauptgegenstand der Erhabenheit bildet, ist hier nur ein verschwindendes Moment und nur die Grösse seiner Thaten erinnert uns an dessen Aufgehen in das Allgemeine. Zu dieser Klasse des Erhabenen gehören die Helden der altgriechischen Sage, wie Herakles, Triptolemos, deren wohlthätiges Wirken für die Menschheit ihre ausdauernde, uneigennützige Hingabe an die allgemeine ethische Substanz bezeugt. Ebenso wie das Tragischerhabene und das Erhabene des Pathos ist auch diese Erhabenheit objectiv und von keiner subjectiven Wahrnehmung bedingt. Der Wohlthäter der Menschheit ist erhaben auch wenn er von Keinem wahrgenommen wird, sein Aufgehen in das Allgemeine macht ihn zu einem Theile der Erhabenheit selbst, in die er für immer aufgegangen ist. Denn während im Tragischerhabenen von Zeit zu Zeit Pausen eintreten müssen, in denen das erhabene Subject wieder zum empirischen Individuum wird, ist hier die Erhabenheit eine ewige, ununterbrochen fortdauernde, in der sich der individuelle Wille von seiner empirischen Existenz bereits losgelöst, sich mit der allgemeinen Substanz verschmolzen hat und zu einem ewigdauernden Momente der Erhabenheit an sich geworden ist.

Es ist deswegen ebenso, wie in der Erhabenheit des Pathos, auch hier nicht nöthig, dass eine grosse Kraftentfaltung sichtbar werde. Da das Individuum hier ganz in seinen Werken aufgeht, ist es nicht nothwendig, dass es besondere, nur ihm allein als Individuum angehörende Eigenschaften besitze. Dieselben können nur eine andere Erhabenheit seiner

Ethischen hinzufügen, nicht aber seine ethische Erhabenheit selbst erhöhen. Diese ist mit seinen Werken identisch und kann von ihnen nicht losgelöst werden, sie ist die objective Form des Pathos, die plastische Gestalt des bereits vollzogenen, in sich beruhigten Aufgehens des Individuums in das Allgemeine. Ebensoweuig, wie es uns bei der Wahrnehmung der Ergebnisse der ethischen Wirksamkeit daran gelegen ist, ob sie in der Aufwalluug des Pathos oder in ruhiger Ueberlegung vollbracht wurden, so wenig fragen wir darnach, ob ihre Bewerkstelligung mit grossen Mühen und Gefahren verbunden war. Der einzige Maassstab ist die Ueberschreitung der Grenze des individuellen Wirkungskreises. Es ist nicht genug, dass die Erfolge der ethischen Wirksamkeit den einem einzelnen, wenn auch vielvermögenden Individuum zu Gebote stehenden Mitteln angemessen sind oder sogar dieselben überschreiten, dies macht nur das ethische Subject, nicht aber dessen Wirksamkeit und in ihr zugleich es selbst erhaben. Soll das ethische Subject in die Erhabenheit seiner Werke aufgehen, so muss die ethische Wirksamkeit nicht nur die Grenzen eines bestimmten Individuums, sondern die Grenzen des individuellen Wirkungskreises überhaupt überschreiten. Wie die Individualität, so muss auch der Begriff des Individuums in das uns entgegentretende Wirken für das Allgemeine aufgehen, der Einzelne durch die Grösse seiner That über das gewöhnliche Maass sich ausdehnen und zum Halbgotte werden. Darin besteht die Erhabenheit grosser Reformatoren auf staatlichem, wie auf religiösem Gebiete. Nicht die ausgestandenen Leiden oder das muthige Ausharren inmitten drohender Gefahren, sondern ihr über das gewöhnliche Maass individueller Leistungsfähigkeit hinausgehendes, segensreiches Wirken macht sie erhaben. Nur der Missionär muss den Gefahren Trotz bieten, wenn er erhaben sein soll, der grosse Reformator aber ist auch ohne Ablegung einer Muthsprobe erhaben, seine ungewöhnliche Wirksamkeit überhebt ihn der Nothwendigkeit, seinen Muth zu zeigen. Grosse Massen sind daher auch dieser Erhabenheit nachtheilig, da dasjenige, was bei der Thätigkeit eines Einzelnen über das Gewöhnliche hinausgeht, bei dem Zusammenwirken Mehrerer in den Grenzen des Alltäglichen bleibt. So sind dieselben ethischen Werke nicht mehr so

erhaben, wenn sie von Mehreren vollbracht, als wenn sie von einem Einzelnen bewerkstelligt werden. Der Reformator, der einen grossen Theil der civilisirten Welt in neue Bahnen lenkt, ist erhabener, als eine ganze Schaar von Missionären, die seine Lehre verbreiten, weil die Wirkung der Letztern gar nicht oder nur um Weniges das Maass individueller Thätigkeit überschreitet.

In dieser Form des Erhabenen steht indessen noch die Individualität dem Allgemeinen gegenüber. Eine volle Verschmelzung beider findet erst in der physischen Weltordnung statt. Während dort Individualität und Allgemeinheit sich ewig fliehen und die Erhabenheit erst dann beginnt, nachdem die Individualität vom Allgemeinen vollständig überwunden und aufgelöst ist, bleiben sie hier friedlich beisammen und überfliessen in einander, ohne sich gegenseitig aufzuheben. In der grossen Schöpfung, in der jedes Individuum ein organischer Theil des Ganzen ist und das Ganze nur aus mehreren sich gegenseitig bedingenden und von einander bedingten Individuen besteht, ist jedes Individuum Mittel und Zweck, Individuum und Allgemeinheit zugleich. Die individuelle Gestalt ist nicht von der des Allgemeinen geschieden. Das Wachsthum, wie das Leben des Einzelnen, fördert den allgemeinen Zweck und der allgemeine Zweck findet wiederum seine Verkörperung im Wachsthum und dem Leben des Einzelnen. Hier findet keine Hingabe der Individualität an das Allgemeine sondern eine völlige Verschmelzung beider statt, in der sie sich nicht mehr von einander unterscheiden, das Allgemeine wird zum grossen Individuum und das Individuum zum organischen Gliede des grossen Ganzen, in dem das Allgemeine sich concrete Gestalt giebt.

Eine gleiche Bewegung gegen die Individualisirung macht das Allgemeine auch in der ethischen Weltordnung. Auch hier findet eine Aussöhnung des Individuellen mit dem Allgemeinen statt. Das Individuum wird zum Wohle des Ganzen vom Allgemeinen gebraucht und das allgemeine Wohl besteht hinwiederum nur im Wohle aller Individuen. Was wir in der Natur im Raume, das sehen wir hier im Laufe der Zeiten sich vollziehen, wie dort der Naturgeist, so erscheint uns hier der Weltgeist als das grosse, alle Einzelexistenzen umfassende

Individuum, welches sich mittelst derselben bewegt und, indem es in ihnen zum Individuum wird, sie zugleich zu sich erhebt und zum Allgemeinen macht.

Diese Erhabenheit ist aber nur im naiven Naturzustande ungetrübt vorhanden. Mit dem Erwachen des individuellen Bewusstseins trennt sich der Einzelne vom Allgemeiuen als Subject, wiewohl er als Individuum ein organischer Theil des Ganzen bleibt. Sein Naturgrund gehört dem Allgemeinen an, während seine Subjectivität sich von ihm losgelöst hat. Aus diesem herben Gefühle der innern Zerrissenheit und Doppelexistenz des Einzelnen als Individuum und Subject entstanden die Sagen von den goldenen Tagen eines besseren paradiesischen Lebens und die Erwartung einer messianischen Zukunft, in der die allgemeine ethische Weltordnung nicht nur in einer fortlaufenden Reihe von Individuen sich verkörpern, sondern auch im concretbestimmten Individuum sich fixiren und so die Individualität auch als Subject mit sich versöhnen und zu einer absoluten in sich unentzeiten Einheit verschmelzen wird.

Diese Einheit erscheint uns in der Familie. Wie in der ethischen Weltordnung die Allgemeinheit sich mit der Individualität, so versöhnt sich hier die allgemeine mit der individuellen Subjectivität und zwar geschieht diese Aussöhnung noch auf dem Boden des Naturgrundes. Jedes Mitglied trägt nicht nur zum Wohle Aller bei, sondern empfindet sich auch als Glied des Ganzen, dem er gern seine Thätigkeit widmet, jedes Opfer bringt und in dessen Wohlergehen sich selbst wohl fühlt. Die allgemeine Subjectivität, die in der ethischen Weltordnung noch in sich selbst verschlossen ist, legt sich hier in mehrere individuelle Subjectivitäten auseinander, die sich in ihrer Individualität und durch ihre individuelle Verschiedenheit als eine gemeinsame grosse Subjectivität empfinden, welche nicht nur in ihnen zur Erscheinung gelangt, sondern auch die Bedingung ihres Seins in ihrer individuellen Existenz hat, von der sie selbst im Begriffe nicht unterschieden werden kann.

Auf demselben Naturgrunde steht auch die Vaterlandsliebe. In der Familie zieht sich die allgemeine Subjectivität noch in einen kleinen Kreis zusammen und berührt noch die

Grenzen der Schönheit, hier aber nimmt sie grössere Dimensionen an und wird zur überwältigenden Erhabenheit, die das Gemüth des Zuschauers mit sich fortreisst und ihn über sich selbst erhebt. Wenn der Anblick einer sittlichen, friedlichen Familie, deren Mitglieder einander in inniger treuer Liebe ergeben sind und nur für einander leben, uns anzieht, so erfüllt uns der eines grossen Volkes, welches vom Geiste der Liebe zu seinem Vaterlande durchdrungen ist, in dem ein jeder Bürger sich als Mitglied des Ganzen empfindet und in dessen Blüthe sein eigenes Wohl erblickt, mit Bewunderung und Staunen. Als Bileam von seinem Standpunkte auf der Höhe des Peor aus die jüdischen Stämme in freundlicher Eintracht, wie eine in sich einige Familie nebeneinander gelagert sah, konnte er sich ungeachtet seines inneren Widerstrebens des überwältigenden Eindruckes, den diese Erhabenheit auf ihn gemacht, nicht erwehren [1]. Es liegt ein eigener Zauber in dieser Erhabenheit, in der die concrete Gestalt der allgemeinen Subjectivität uns erscheint, wo Allgemeinheit und Einzelheit Allheit und Individualität miteinander innig versöhnt sind und in ihrem Unterschiede eine identische Einheit bilden. In der Familie vollzieht sich nur die Versöhnung der allgemeinen mit der einzelnen Subjectivität, hier aber auch die der Individualität mit der Allheit. Die Familienliebe ist daher für den Zuschauer weniger erhaben, als die Liebe zum Vaterlande, ebenso wie die Liebe zum Vaterlande weniger erhaben für die Zuschauer ist, als die Liebe zur ganzen Menschheit, in der zur allgemeinen Subjectivität die absolute Allheit hinzutritt, die im Patriotismus nur eine relative, nur eine für das wahrnehmende Subject unübersehbare ist und mit der Erweiterung seines Gesichtskreises ihre Unendlichkeit verliert.

Mit demselben Moment der extensiven Quantität ist auch die Erhabenheit des sittlichen Geistes der Gemeinde behaftet. Auch in ihr muss die räumliche Ausdehnung hinzukommen, um sie für den Zuschauer erhaben zu machen. Eine kleine sittliche Gemeinde ist nur an sich erhaben, es vollzieht sich in ihr objectiv der Prozess der Erhabenheit, ohne dass der Zuschauer mit in diesen Prozess hineingezogen wird. Für den

[1] Mos. IV, cap. 24.

Zuschauer ist sie nur schön. Die winzige Zahl der Individuen aus denen sie besteht, lässt sie als eine einzige, begrenzte Gestalt des sittlichen Geistes erscheinen. Erst wenn das Moment der Allheit, in Folge der räumlichen Ausdehnung, zu dem der allgemeinen Subjectivität hinzukommt, wird die sittliche Gemeinde auch für den Zuschauer erhaben, indem er in ihr die allgemeine Subjectivität auch in ihrer unbegrenzten Totalität wahrzunehmen glaubt. Diese relative Allheit in eine absolute zu verwandeln, ist das Ziel des Strebens der Menschheit und war von jeher der Gegenstand ihrer Träume und Wünsche, die sie in die ferne Zukunft versetzte, wo alle vom Bewusstsein ihrer Pflicht gegen das Allgemeine durchdrungen weder positiver Gesetze noch einer starken Autorität benöthigen, sondern nur von ihrem eigenen Gewissen regiert sein werden.

Mit diesem Sichselbstbewusstwerden der allgemeinsittlichen Substanz hat die Erhabenheit sich vom Naturgrunde losgelöst. Die allgemeine Subjectivität entwickelt sich in der sittlichen Gemeinde nicht, wie in der Familie oder selbst in der allgemeinen Menschenliebe, aus dem Naturtriebe, sie ist sich selbst genug und verdankt ihr Entstehen nur der Erkenntniss ihres eigenen Wesens. Die Erhabenheit, die in der sittlichen Familie sich nur empfindet, erwacht hier zum Bewusstsein und erlangt dadurch ihre wahre, sich selbst genügende Unendlichkeit. In Folge dessen ist auch diese am Meisten geeignet ein Eigenthum der ganzen Menschheit zu werden. Der Vaterlandsliebe steht oft die Vorsorge um die Familie, dem Kosmopolitismus die Liebe zum heimathlichen Boden entgegen, die entgegengesetzten natürlichen Neigungen halten sich einander die Waage und verhindern ihre allgemeine Ausbreitung; das sittliche Bewusstsein aber hat nur sein eigenes Wesen zum Maassstabe für seine Handlungen, die keiner andern Anregung als die der Selbsterkenntniss des Individuums als sittlichen Zweck und Mittel bedürfen. Mit der Vertiefung der Erhabenheit in das Innere des Subjectes erlangt sie ihre innere Unendlichkeit, mit der Erkenntniss ihres eigenen Wesens ihre äussere Unbeschränktheit.

Diese Unbeschränktheit wird in der Erhabenheit des Genies zur Vollkommenheit. In dieser Erhabenheit erscheint uns das zum Individuum gewordene Allgemeine, welches in

Folge des Zurückziehens auf sich selbst die Quantität in subjective Qualität umgewandelt hat. In der sittlichen Gemeinde ist die quantitative Ausdehnung nur ein hinzugetretenes Moment, welches die Erhabenheit für den Zuschauer wahrnehmbar macht, an sich ist die kleinste sittliche Gemeinde ebenso erhaben wie der weitausgedehnteste ethische Verband, ja selbst wie die ganze vom Bewusstsein ihrer sittlich substantiellen Beschaffenheit erfüllte Menschheit, das Genie aber wird erst durch seine Vollkommenheit zum Genie, der minder begabte Meister ist eben in Folge dieses quantitativen Mangels kein Genie und daher auch nicht erhaben. Wir sehen in ihm nur den individuellen Geist, nicht die Erscheinung der allgemeinen Substanz, die hier mit ihrer quantitativen Grösse identisch ist und deswegen ohne das Moment der Vollkommenheit nicht einmal gedacht werden kann. Die Quantität, die in den anderen Formen nur das charakteristische Moment der Erhabenheit ist, nimmt hier individuelle Gestalt an und erscheint selbst in ihrer Unendlichkeit als Einzelexistenz. In der schönen Erhabenheit entzieht oft die Erhabenheit das Schöne unserer Wahrnehmung, wir können die schöne Harmonie der oberen Sphären wegen ihrer grossen Ausdehnung nicht übersehen, das klare reine Licht der Sonne wegen seiner Intensität nicht vertragen, in der Erhabenheit des Genies aber bringt das Schöne das Erhabene unserem Gesichtskreis näher, dort wird die individuelle Gestalt des Schönen zum Erhabenen, hier die quantitative Unendlichkeit des Erhabenen zum Schönen.

Höher noch als das Kunstgenie stehen die grossen Denker, deren Entdeckungen neuer Wahrheiten oder scharfsinnige Forschungen weit über die Grenze gewöhnlicher Leistungen des individuellen menschlichen Geistes hinausgehen und seine Richtung für lange Zeit beherrschen. Diese verhalten sich zum Kunstgenie wie die sittliche Gemeinde zur Familie oder zum Patriotismus. Während das Kunstgenie noch am Naturgrunde haftet, haben sich diese von demselben völlig losgelöst, das Genie empfindet hier nicht nur, es denkt auch, aus dem unmittelbaren Lebensprozess ist es zum Bewusstsein erwacht, es schafft nicht nur, es weiss auch von seinen Schöpfungen sich Rechenschaft zu geben, sein Eindringen in das

Wesen der Dinge zu deren Erforschung zu benutzen und was Anderen verschlossen bleibt, mit Bewusstsein sich zugänglich zu machen. Kunstgenies gehören daher einem gewissen Volke, grosse Denker aber der ganzen Menschheit an. Wie die Gestalten der objectiven Schöpfungskraft, so tragen auch die des Kunstgenies die Farbe des Klimas, den Stempel des heimathlichen Bodens, auf dem sie entstanden sind, die Werke grosser Denker aber, sind frei von jedem irdischen Merkmale, dem Reiche des Gedankens allein angehörend sind sie ein Eigenthum jedes denkenden Geistes, der sie zu begreifen und zu bewundern vermag. In ihnen offenbart sich nicht nur das sich empfindende, sondern das sich selbstdenkende Unendliche. Wenn das künstlerische Genie in seinem Schaffen einem ihm selbst unbewussten Instincte folgt, so sind für den grossen Forscher die Denkgesetze allein maassgebend, deren Unendlichkeit in ihm concrete Gestalt angenommen und zum sichselbstbewussten, von jedem fremden Einflusse freien Individuum geworden sind.

In diese individuelle Unendlichkeit muss aber das ganze Wesen des Genies aufgehen, neben dem es keine andere Existenz haben darf. Wie die Unendlichkeit in ihm zum Individuum geworden, so muss seine Individualität die individuelle Gestalt des Unendlichen sein. Nur in seinen Werken erscheint daher die Erhabenheit des Genies. Das Genie selbst als empirisches Individuum ist nur in seiner schaffenden oder belehrenden Thätigkeit erhaben, in der Zwischenzeit treten Pausen dieser Erhabenheit ein, in denen wir einen gewöhnlichen Menschen vor uns sehen, welcher, wie der tragische Held, auch gewöhnlichen Schwächen und Leidenschaften unterworfen ist, in Folge deren es zur Alltäglichkeit wieder herabsinkt; in seinen Werken aber ist seine Erhabenheit eine ewigdauernde, seine empirische Individualität, die sich in eine geistige verwandelt hat, ist hier frei von jeder fremden Beimischung zur Erscheinungsform des Unendlichen geworden. Im Genie erscheint das Unendliche als Individuum, in seinen Werken aber verklärt sich seine Individualität zum Unendlichen.

In dieser Form gipfelt das Erhabene. Nachdem schon in den früheren Formen eine Annäherung zwischen den beiden scheinbar sich gegenseitig ausschliessenden Momenten,

Allgemeinheit und Individualität stattgefunden hat, versöhnt sich hier das Schöne selbst mit dem Erhabenen. Der Widerspruch des Erhabenen mit dem Schönen löst sich in dieser höchsten Form des Erhabenen, in eine sie gemeinsam umfassende, innig verschmelzende Einheit auf. Aus diesem langen Prozesse, den das Schöne im Erhabenen durchgemacht, geht es bereichert mit dem Momente der quantitativen Unendlichkeit hervor und wird zur erhabenen Schönheit.

Der Humor.

Zu der Unendlichkeit kommt im Humor noch das Moment des Sichselbstempfindens hinzu. Die Unendlichkeit, die früher nur die Form eines ihr fremden Inhaltes war, wird zu ihrem eigenen Inhalte, sie erwacht zum Leben und empfindet sich selbst, sie ist nicht mehr das blosse Attribut eines Individuums, sie wird selbst zum Individuum. Diese Menschwerdung der Unendlichkeit ist der Humor.

Derselbe zerfällt in unmittelbaren, gewollten, tragischen, maasslosen und in Reflexionshumor.

Der unmittelbare Humor ist der Humor des ungebildeten lebenslustigen Menschen, der die natürlichen Bedürfnisse als Quelle des Genusses ansieht und mit ihnen zufrieden ist, weil sie ihm Vergnügen gewähren. Da er nun die physischen Bedürfnisse für eine Wohlthat hält, nimmt er auch keinen Anstand die einzelnen Stadien ihres Prozesses sich zum Bewusstsein zu bringen, sich an ihrer Vorstellung zu ergötzen und anstatt dieselben bei ihren gewöhnlichen Namen zu nennen, sie in ihre einzelne Functionen zu zerlegen und sie darnach wie Essen durch Kauen oder Trinken durch Schlucken zu bezeichnen. Wie der Gefrässige die Speisen, so löst er jedes Bedürfniss in seine kleinsten Bestandtheile auf, um es destomehr zu geniessen, er ist der geistige Gourmand.

Diese unmittelbare Form des Humors ist die Form des sich selbst unbewussten Reflectirens und deswegen nicht mehr naiv. Der Naive schämt sich nur seiner natürlichen Bedürfnisse wie auch seines Genusses nicht, der Humorist aber hat sich schon ein Urtheil über sie gebildet, er findet dass sie gut sind. Mit dieser Wahrnehmung, dass der Genuss gut sei, ist die paradiesische Unschuld, die wahre Naivität, wo das Individuum ganz in die Objectivität aufgeht, verloren gegangen und die

sich selbst noch unbewusste Ablösung des Subjectes von der Objectivität eingetreten.

Eine weitere Ausbildung dieses Momentes findet im gewollten Humor statt. In ihm wird nicht wie in der früheren Form, nur die äussere Natur, sondern auch unsere eigene physische Beschaffenheit in uns reflectirt. Die Uebereinstimmung fällt daher nicht mehr mit der Reflexion zusammen, sie ist blos eine Folge der Reflexion. Wir stimmen nicht mit der Natur überein, weil wir sie gut finden, sondern weil unsere Uebereinstimmung eine nothwendige Bedingung unseres Wohlgefallens an ihr ist. Der Genuss ist kein unmittelbarer, er ist ein gewollter, er hat seine Unendlichkeit eingebüsst. Wir wissen seine Grenzen, aber wir wenden uns von ihnen ab, wir wollen sie nicht sehen. Hierher gehört der faustische Humor des die Nichtigkeit und Vergänglichkeit aller irdischen Dinge einsehenden Höhergebildeten, dem der augenblickliche Genuss Alles gilt; dann die gezwungene Heiterkeit beim Herannahen einer grossen Gefahr oder verheerender Seuchen und der Galgenhumor eines zum Tode Verurtheilten, hinter welchem ein melancholischer Ton, eine gewisse unruhige Stimmung des Gemüthes sich verbirgt, das in dem karg zugemessenen Zeitraum, eine ganze Welt des Genusses zusammenzudrängen sich bemüht und, wie Kassandra, sein eigenes Hellgesicht zu fliehen sucht.

Dieses Gefühl des melancholischen Ernstes beschleicht uns bei dem Anblicke eines jeden unschuldigen Genusses, dem sich der Geniessende mit ungetheilter Freude und vollem Vertrauen auf dessen ewige Dauer hingiebt. Das geniessende Subject bildet dann das Object unseres Humors, in das wir uns als das Bewusstsein der Grenze hineinlegen, ohne dasselbe von dieser grellen Beleuchtung etwas gewahrwerden zu lassen, um es in seinem Traume von unendlichem Glücke nicht zu stören, bis es von selbst erwacht, nachdem es die dazu nöthige Reflexionsfähigkeit erlangt hat.

Beim wirklichen Hereinbrechen des Uebels verwandelt sich die Zufriedenheit mit der Objectivität in die mit unserer eigenen inneren Unendlichkeit. Von der Aussenwelt zurückgestossen, bedrängt von den auf ihn einstürmenden physischen Leiden giebt der Humorist das Verlorene Preis und sucht sein

Heil nur in sich selbst. Diese Form ist die Tragik des Humors. In ihr findet eine Zersplitterung des Erhabenen eine vollständige Auflösung desselben in seine Theile statt. Nicht nur Object und Subject stehen sich hier gegenüber. Das Subject selbst ist mit sich zerfallen. Das Heraustreten des Erhabenen aus seiner uns gegenüber unschädlichen Position ruft das Subject zu sich selbst zurück und erinnert es an seine Endlichkeit, ohne indessen das Bewusstsein seiner Unendlichkeit in ihm aufzuheben. Diese Aufhebung findet nur im Schrecken statt. In ihm hat das Gewahrwerden unserer Endlichkeit noch die Form der Unmittelbarkeit, es ist die plötzliche Ueberraschung des Endlichen durch das Unendliche, welches uns unsere eigene Unendlichkeit vergessen lässt. Wir fühlen uns noch ganz vernichtet und eben durch diese Vernichtung mit uns selber eins, der freie Mensch ist noch zu sehr vom physischen überwältigt, er hat noch keine Zeit gehabt sich von ihm loszulösen. Im tragischen Humor aber nimmt das Wahrnehmen unserer Endlichkeit Bewusstsein an. Wir wissen nicht nur, dass wir als endliche Wesen einer Unendlichkeit gegenüberstehen, wir kennen auch den Inhalt dieser Unendlichkeit, das Wesen unserer Endlichkeit und unserer Beziehung zu der uns gegenüberstehenden Unendlichkeit. Wenn daher der Schrecken bei einem unerwarteten Bedrohtsein durch eine überlegene Kraft eintritt, so ist der tragische Humor nur bei einem allmähligen Bewusstwerden unserer Ohnmacht möglich, welches wir in Folge vergebens versuchten Widerstandes oder reifen Nachdenkens erlangen. Der Schrecken ist ein Ergebniss der sinnlichen Wahrnehmung des Unendlichen, der tragische Humor ein Produkt des Verstandes und der besseren Einsicht, er ist der in Begriffe aufgelöste Schrecken. Im Schrecken glauben wir uns dem uns feindlich gegenüberstehenden Unendlichen ganz verfallen, im tragischen Humor wissen wir, dass nur unser physischer Theil ihm angehört, weil er selbst ein Theil von ihm ist, unser sittlicher aber über ihm steht. Wir flüchten uns in uns selbst, geben unsern physischen, sterblichen Theil Preis und verschanzen uns in der unbezwinglichen Burg der Unendlichkeit unseres höheren Bewusstseins, wir spotten selbst über unsere Leiden, wir leiden, aber wir beachten es nicht, wir „lachen unter Thränen." Unsere Ergebung ist des-

wegen auch keine vollkommene. Sie ist nicht mit der willenlosen Hingabe der Orphiker an die Natur zu vergleichen. Im tragischen Humor erkennen wir nicht die Objectivität als das Absolute unserer ganzen Wesenheit, sondern nur als das eines Theiles von uns an, wir gehen in sie nicht auf, wir verzichten nur auf jeden Kampf mit ihr, weil wir die Unmöglichkeit einsehen, den ihr verfallenen Theil vor ihr zu schützen.

Bei günstigen äusseren Lebensverhältnissen und gehobener Gemüthsstimmung, nimmt das Bewusstsein der sich selbstgenügenden Subjectivität, eine heitere Färbung an und wird zur Quelle ausgelassenlustiger Laune und übermüthigen, jede gewöhnliche, natürliche Vorstellungsweise missachtenden Schaffens. In dieser Form des Humors verliert alles seine Festigkeit und nimmt die Gestalt der subjectiven Laune an. Die Subjectivität, die sich im tragischen Humor gegen den Einfluss der Objectivität abwehrend verhält, setzt sich hier als die alleinformgebende Potenz ein, die die Objectivität nach ihren, keinem andern Gesetze als dem ihrer eigenen Laune gehorchenden Eingebungen gestalten kann, ohne selbst auf ästhetische oder sittliche Formen Rücksicht nehmen zu müssen. Dieser Humor ist rein individuell und erkennt gar keine allgemeine Wesenheit an, er ist die Selbstvergötterung der Individualität, die Sophistik der Empfindung, die sich für die Realität der Dinge hält. Seine Schöpfungen werden daher weder allgemein verstanden, noch gebilligt. Während jedes sittliche Gemüth den tragischen Humor begreift und sich von ihm angezogen fühlt, wird dieser maasslose, launige Humor von vielen gar nicht verstanden, als ästhetisch unschön verurtheilt oder als zügellos gemissbilligt. Als Ausfluss einer einzelnen in sich verschlossenen Individualität ist zu dessen Verständniss gleiche Geistesrichtung, zu dessen Billigung gleiche Sinnesart und entsprechende Gemüthsbeschaffenheit erforderlich, für andersgeartete Naturen, ist er weder verständlich noch schön.

Ungeachtet seiner Schöpfungsfähigkeit können daher die Gestalten des maasslosen Humors keinen Anspruch auf hohen künstlerischen Werth machen. Die wahren Kunstschöpfungen sind die ästhetischen Verwirklichungen allgemeiner Mächte, die Gestalten dieses Humors aber die bildliche Darstellung einer augenblicklichen Laune, die Silhouetten einer

individuellen Stimmung. Die Werke echter Kunst bewahren für immer ihre Giltigkeit, die Schöpfungen dieses Humors aber sind der Ausfluss einer gewissen Zeit und bestimmter Verhältnisse mit deren Veränderung sie ihren Zauber einbüssen.

Diese willkührliche Launenhaftigkeit des Humors zeigt sich auch in den abschreckenden, phantastischen Gestalten, die von manchen Künstlern dem Teufel gegeben werden. Nur sich allein als formgebende Potenz anerkennend glaubt dieser Humor alles, was er liebt, schön, alles was er hasst, hässlich machen zu können, die Realität nach seinem Gutdünken zu verändern und sie zu einem Reflex seiner Empfindungen umzuwandeln. Anstatt wie die Lyrik uns den subjectiven Abdruck der objectiven Bilder vorzuführen, zeigt er uns die Objectivität als Ausstrahlung seiner alleinrealen Wesenheit. Wiewohl im Dienste der Religion erkannte daher das Volk doch die Frevelhaftigkeit dieser übermüthigen Selbstvergötterung der Individualität und gesteht selbst dem Teufel das Recht zu, sich auf seine objective, feststehende Wirklichkeit zu berufen. Als Spinello in seinem Bilde den Sturz der bösen Engel darstellend dem Teufel eine zu garstige Gestalt gab, liess die Volkssage den Teufel ihm zu nächtiger Weile erscheinen und von ihm Rechenschaft fordern, was ihm denn das Recht gegeben ihn so zu verunstalten, da er doch nirgends ihn so hässlich gesehen [1]). Die Objectivität darf nicht zum Spielball des Menschen herabsinken, die gute Absicht entschuldigt die Zügellosigkeit der Individualität nicht, die an dem Bestehenden ihre Schranken finden muss, ohne welche auch das Heilige ihren Angriffen schutzlos anheimgegeben ist.

Ein Ausfluss dieses Humors sind auch die schauerlich-romantischen Bilder, wie die Todtentänze, in deren düsteren Ausmalen die Phantasie mancher Künstler sich so sehr gefällt. Wie die heiteren Bilder dieses Humors, so sind diese grauenvollen Gestalten eine Ausgeburt der sich selbstgeniessenden Individualität, die ihr eigenes Vergnügen am Grauen als einzigen Maassstab für ihre Schöpfungen anerkennt, die wahnsinnigen Bilder einer Phantasie, die sich allein als Quelle aller

[1]) Siehe Kugler, Gesch. d. Malerei (Leipzig 1867), I, 366.

Realität betrachtend selbst den Widerspruch mit der Wirklichkeit nicht scheut.

Dieser Widerspruch mit der Wirklichkeit steigert sich im Reflexionshumor zum völligen Bruche mit den gewöhnlichen Formen und herkömmlichen gemeingiltigen Gestalten. Der Gegensatz zur Realität, der im maasslosen Humor sich darauf beschränkt, die Erscheinungsformen der Dinge zu verwechseln oder in bizarre Verbindungen mit einander zu bringen, erstreckt sich hier auf die Erscheinungsformen selbst, die der Humor von der Wirklichkeit zu borgen verschmäht und nach seinem eigenen Gutdünken schafft. Hier verbirgt sich der Widerspruch nicht hinter der Realität, er tritt offen zu Tage und wird, indem er sich von aller Realität frei macht, zu seiner eigenen Caricatur.

In dieser Form verspottet der Humor seine eigene Nichtigkeit, sie ist die Waffe des Verstandes gegen die einfältige, volksthümliche, jeder vernünftigen Auffassungsweise hohnsprechende Mythenbildung, welche jede Grenze missachtend nur ihrem eigenen Triebe folgt und sich oft in das Ungeheuerliche verliert, ohne sich um die Billigung des Verstandes zu kümmern. Dadurch dass nun der Verstand diesen Widerspruch mit der Wirklichkeit in eine mit unsern Gewohnheiten und alltäglichen Begriffen unvereinbare Form bringt, zeigt er ihn in seiner ganzen Nacktheit und gehaltlosen Hohlheit und bringt ihn zu Falle [1]).

Wir finden deswegen diesen Humor in den Zeiten des Unglaubens und des Zweifels, in denen der Verstand, die ihm angelegten Fesseln zu springen sucht, indem er den ihn überwuchernden abenteuerlichen Blüthen einer regellosen Phantasie eine unnatürliche Form giebt, die ihnen einen komischen Zug verleiht, sie zu ihrer eigenen Caricatur umschafft und sie so dem Lächerlichen preisgiebt.

Wiewohl kein positives Moment enthaltend, steht doch dieser Humor seinem Wesen nach über dem unmittelbaren,

[1]) So verspottet Lucian in seinen Göttergesprächen die Sage der Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus, indem er demselben den Kopf von Hephästos mit einem Beile öffnen lässt, um die Geburt zu ermöglichen.

sagenbildenen Volkshumor. Wie das ganze bunte Reich der Formen gehört dieser in das Gebiet einer noch sich selbstunbewussten Schöpfungskraft, während jener eine Frucht des erwachten sich selbstfühlenden Geistes ist, der zwar sein Wesen noch nicht begreift, aber schon instinctartig seine absolute Stellung empfindet. Daher sein rücksichtsloses Verfahren gegen jeden Auswuchs im Gebiete der Sitte und der Mode, der die Absolutheit des blinden Naturtriebes andeutet. Ja, sogar physische Gebrechen oder Unschönheiten sind, wiewohl unverschuldet, als Schöpfungen einer sinnlosen, keiner höheren vernünftigen Macht gehorchenden Naturkraft, Gegenstände seines beissenden Spottes. Er ist zwar kein positivschöpferischer Humor, aber er reisst den Götzen nieder, an dessen Stelle eine höhere Macht treten soll und bereitet so die Möglichkeit einer höheren Stufe der Idee des Absoluten vor, zu der er sich als ihr in sich selbst noch unreflectirter Urgrund verhält.

Diese Selbstbethätigung des als absolute Idee in sich noch unreflectirten Verstandes ist das Wesen dieses Humors. Daher seine vermeintliche Gottlosigkeit, die sich nur auf die bestimmten Umrisse der Idee des Absoluten in der subjectiven Vorstellung beschränkt, während der göttliche Geist in seiner objectiven Thätigkeit sich selbst in ihm offenbart.

Die Schöpfungen dieses Humors gehören daher als Ausfluss einer unmittelbaren Geistesthätigkeit dem Gebiete der Kunst an. Sie sind keine Produkte des kalten berechnenden Verstandes, sondern die heiteren Formen seiner Wiederauferstehung, die Manifestation des Geistes selbst. Es fehlt ihnen zwar an einem bestimmten positiven Ideal, dafür aber sind sie freier, ungebundener man sieht ihnen die Freude an ihrem eigenen Dasein an, dem nur deswegen ein bestimmtes Ideal mangelt, weil in ihm Idee und Ideal noch absolut eins sind, indem die Thätigkeit der Idee selbst noch das Ideal bildet.

Die Satire.

Ein Ausfluss einer gleichen Selbstbethätigung des empörten sittlichen Gefühles ist die Satire. Auch ihr mangelt in ihrer ursprünglichen Form das positive Ideal. Wie der Reflexionshumor bewegt sie sich noch nur in negativen Bildern, der ethische Instinct malt in ihr seinen eigenen Schatten, den er in starken Tinten aufträgt, um seine eigene Abwesenheit wahrnehmbarer zu machen. Im festen Vertrauen auf seine alleinige Berechtigung gebraucht er noch keine andern Mittel, um seine Negation zu vernichten, als das Bild seiner Negation selbst. Die Satire ist hier noch eine blosse Chronik der Zeitverhältnisse, der jede Ironie, jede leidenschaftliche Erregung und Reflexion fern bleibt, sie ist nur die Regung des ethischen Gefühles, das Bild der trüben Erfahrungen eines sittlichen Gemüthes, das sie so giebt, wie es sie erlebt hat, ohne ihnen ein positives Bild entgegenzuhalten [1]).

Lange bewahrte daher die Satire ihre ursprüngliche Form nicht. Sowohl die Beschaffenheit ihres Stoffes, der den Dichter unwillkürlich an ein positivethisches Gegenbild erinnert, wie auch der später eingetretene moralische Verfall, der es zweifelhaft erscheinen liess, ob das Schattenbild der Tugend genügen werde die Tugend wünschenswerth und das Laster zum Gegenstande des Abscheus zu machen, liessen bald dem negativen ein positives Bild hinzufügen und die Zeichnung des Lasters in die Schilderung eines bestimmten Lasterhaften umwandeln, dessen böse Thaten als abschreckende Beispiele verabscheu-

[1]) Hor. Sat. II, I V. 30/34 (Lucilius) Velut fidis arcana sodalibus olim Credebat libris, neque si male cesserat, usquam Decurrens alio, neque si bene; quo fit ut omnis Votiva pateat veluti descripta tabella Vita senis.

ungswürdiger Handlungsweise vorgeführt wurden [1]). Dadurch bekam die Satire einen persönlichen Charakter. Bitterer Vorwurf und herber Tadel traten an die Stelle der früheren Harmlosigkeit, die Satire hatte eine concrete Zielscheibe bekommen, wie die Tragödie und die Fabel hatte sie nun eine greifbare Gestalt, einen sichtbaren Träger der Unidee, gegen den sie mit allen ihr zu Gebote stehenden Waffen ankämpfte, was diesem negativen nun zu Fleisch und Blut gewordenen Bilde Schmerz verursachte. Dieser Schmerz erzeugte Unmuth und Hass, gegen den sich der Dichter zu vertheidigen hatte und zog so die Person des Dichters mit allen seinen Nebenbeziehungen, Leiden und Freuden in die Satire hinein, die in ihrer nunmehrigen Form auch literarische Streitigkeiten [2]), Reisebeschreibungen [3]) und Erlebnisse des Dichters [4]) aufnahm. Der Dichter trat in der Satire als individuelle Person auf, die sich gegen ihre Angreifer vertheidigt, ihre Behauptungen auf jedmögliche Weise zu unterstützen sucht und es sogar nicht verschmäht auch Nützlichkeitsgründe zu Hülfe zu rufen, die ausserhalb aller Ethik stehend, nur das leibliche Wohl zu ihrem Ziele haben [5]).

Verlor nun zwar die Satire in ihren weitern Entwicklungsphasen den persönlichen Charakter, so hat sie doch deswegen ihre frühere Schlichtheit nicht wieder gewonnen. An die Stelle der harmlosen Zeichnung des Lasters trat der beissende Witz und an die der absichtslosen Einfachheit die stechende Ironie. So lange das Laster noch seine objective Unmittelbarkeit bewahrte, so lange es noch nicht raisonirte, begnügte sich auch die Satire mit der blossen Zeichnung der Sittenverderbniss oder mit dem offnen Kampf gegen den Verderbten. Sobald es aber zu philosophiren anfing und durch allerlei sophistische Gründe sich auch den Schein des Rechtes zu geben

---

[1]) Ib. I, IV. v. 103/6 Liberius si dixero quid si forte jocosius, hoc mihi juris Cum venia dabis, insuevit pater optimus hoc me Ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando, et sq.

[2]) Ib. I, 10.

[3]) Ib. I, 5.

[4]) Ib. I, 6.

[5]) Ib. I, 2.

versuchte, da nahm auch die Satire die Form des Denkens und des raffinirten Spottes an, dessen Gegenstand nicht das Laster, sondern die falsche Rechtfertigung, die sophistische Beschönigung desselben ist. die mit scheinbaren hohlen Gründen das Laster zu vertheidigen sucht. Die raisonirende Satire giebt daher ihren Gründen, die sie zur Vertheidigung des Lasters anzuführen sich den Anschein giebt, einen verkehrten Inhalt, in dem Ursache und Wirkung ihr Verhältniss zu einander wechseln, so dass die Prämisse zur Folgerung und die Folgerung zur Prämisse wird. Durch diese Verkehrtheit im Verhältnisse der einzelnen Satzglieder zu einander macht sie die Unhaltbarkeit der Trugschlüsse, die das Laster zu seiner Rechtfertigung beibringt, anschaulich und überliefert es dem Lächerlichen. So macht Rabner das Vorgeben durch das knauserische Geizen die schlichten Sitten der guten alten Zeit und die natürliche Einfachheit zu bewahren lächerlich, indem er dem Geiz nachrühmt, dass seine durchlöcherten Hosen und Strümpfe ihn dem Zustande der Unschuld, in dem unsere Eltern im Paradiese lebten, näher bringen. Nun ist es zwar nicht zu leugnen, dass unsere ersten Eltern im Zustande paradiesischer Unschuld nackt waren, aber ihre Unschuld war keine Folge ihrer Nacktheit, sondern ihre Nacktheit eine Folge ihrer Unschuld. Dadurch aber dass Rabner die Stellung der Sätze verdreht und den vordern Satz hinten, den hintern vor setzt, veranschaulicht er die Nichtigkeit aller Scheingründe, die das Laster zu seiner Vertheidigung anführt und zeigt sie in ihrer ganzen heuchlerischen Unwahrheit. Die Rechtfertigung des Lasters wird durch ihr Hinaustreiben über sich selbst vernichtet, es ist die Ironie, die hier die Heuchelei des Lasters zu Falle bringt.

Spottsüchtig wie die raisonirende Satire ist auch der satirische Humor. Die einfache Satire ist die Chronik des Lasters, die raisonirende macht seine heuchlerische Vertheidigung lächerlich, der satirische Humor kämpft gegen das mit einem Heiligenschein sich umgebende Laster. Hier steigt die Satire in die Werkstätte des Lasters hinab, begiebt sich in das bunte Getriebe der Leidenschaften, in den schmutzigen Pfuhl niedriger Gemeinheit, die sie von ihrem stofflichen Inhalte loslöst und uns als unheilschwangere zur Allegorie ver-

dünnte Luftgestalten vorführt, deren Begriff allein ihnen ihr unseliges Treiben zur Nothwendigkeit macht. Wie in einem Hexenbrau mengt sie alle bösen Neigungen und teuflischen Begierden untereinander und lässt aus diesem höllischen Gemengsel dessen furchtbare Wirkungen ahnen. In dieser ächt romanischen Form wird der Schwerpunkt der Satire in die Subjectivität verlegt. Weil gewisse böse Thaten unter dem Schutze subjectiver Meinungen sich verbergen, so beschäftigt sich auch die Satire nicht mit ihnen, sondern mit ihren subjectiven Triebfedern, um sie dadurch in ihrem wahren Lichte erscheinen zu lassen. Nur unter der Voraussetzung ihres teuflischen Wesens kann die romanische Satire mit dem Laster kämpfen. Die Zeichnung des Verbrechens allein genügt nicht, um es dem Hasse und der Verachtung preiszugeben. Auch das Laster giebt sich als Ausfluss des guten Principes aus und der Frevel wird nur dann verabscheut, wenn er böse ist. Im classischen Alterthume hätte die rücksichtslose Herrschsucht der Päpste, der scandalöse Ablasshandel des Clerus, das heillose Wirthschaften der Kirche, und die gewissenlosen Rücksichtslosigkeiten der Jesuiten allein genügt, um sie verächtlich zu machen, im Mittelalter aber standen sie in hohen Ehren, bis sie als Teufelswerk anerkannt wurden. Fischart musste die päpstliche Tiara und die jesuitische Mütze vom Teufel verfertigen und einsegnen, von der lohen Flamme der Hölle die gewissenlosen Handlungen der Hierarchie beleuchten lassen, um ihnen den Heiligenschein zu nehmen, der ihren bösen Thaten den Charakter des Guten in den Augen der Romanen gab [1]). Die Verwirrung der Begriffe machte es seinen Zeitgenossen unmöglich, das Unsittliche vom Sittlichen zu unterscheiden, wenn sie es nicht mit eigenen Augen unter den Händen des schlauen Grossmeisters Satan entstehen sahen. Die Weihe der Hölle machte erst die unsittliche That verwerflich und die Irreligiosität allein stempelte sie zum Frevel.

Die Rückkehr zur ursprünglichen Form ist auch deswegen der Satire nur dann anzurathen, wenn die Erstarkung des sittlichen Gefühles im Volke es ihr möglich macht, durch die blosse Zeichnung des Lasters ihren Zweck zu erreichen. In

[1]) Das Vierhörnig Jesuitenhütlein.

einem materiellen, nur dem physischen Genusse und dem leiblichen Wohlbefinden ergebenen Zeitalter muss die Satire mit Nützlichkeitsgründen, in einer bigotten, von der Geistlichkeit beherrschten Culturepoche mit religiösen Bedenklichkeiten für die Sittlichkeit einstehen; die Entbehrung beider Hilfsmittel aber setzt einen moralischen Instinct voraus, den nur ein sittliches Volk besitzen kann, welches entweder sich noch im Zustande natürlicher Unschuld befindet oder bereits alle Irrwege der Cultur zurückgelegt hat und aus freier Einsicht in die rein sittliche Natürlichkeit zurückgekehrt ist.

Weniger Vorsicht erheischt die Satire, welche nur die Schwächen der Menschen, ihre Eitelkeiten, Prahlereien, ihre Zudringlichkeit und Marktschreierei zu ihrem Inhalte hat. Hier ist sie vom allgemeinen religiösen und sittlichen Bewusstsein unabhängig und kann ihre ursprünglich classische Form jederzeit bewahren. Der Sinn für das Lächerliche, der dem Menschen innewohnt und unabhängig von äussern Einflüssen, jedem Volke und in jeder Zeit in höherem oder geringerem Grade eigen ist, überhebt sie der Mühe das Lächerliche anders als durch die Darstellung des Lächerlichen zu brandmarken. Selbst in den Zeiten der Unterdrückung und tyrannischer Willkür, in denen das freie Wort sich nicht offen herauswagen darf, bewahrt es seine ungeschwächte Kraft, die auch unter der sorgfältigsten Verhüllung ihre Wirkung nicht verfehlt. Wiewohl durch die Vermummung beinahe unkenntlich gemacht, erkennt das Volk doch die Lächerlichkeit der Gebrechen, Schwächen und Thorheiten, die Rabelais in seinem Gargantua verspottete. Das Lächerliche braucht sich nur zu zeigen, um sich lächerlich zu machen.

Diese Unabhängigkeit von äusseren Einflüssen, die dieser Gattung der Satire eigen ist, ist eine Folge der durch die Vorführung seines Gegensatzes angeregten Selbstempfindung des allen Menschen eigenen Formensinnes. Der Zudringliche des Horaz (Sat. I, 9); seine Zauberin, die mit ihrer Unerschrockenheit prahlt, während sie bei dem kleinsten verdächtigen Geräusche die Besinnung verliert und die Flucht ergreift (ibid 8); der jede Krankheit mit Aderlass und warmen Wasser heilende Arzt Sangrado des Le Sage; der Bücher-

wurm Rabners [1]; die Plagegeister Moliers und Shakespeare's Schulmeister Holofernes [2] sind alle ungeachtet der Ungleichartigkeit ihres Stoffes gleich lächerlich und haben auch bei all der Verschiedenheit der Zeit und des Ortes ihrer Entstehung eine gleiche Behandlung von Seiten der satirischen Dichter erfahren. Die Satire braucht nur die richtige Form ins Maasslose auszudehnen und sie zu ihrer eigenen Caricatur umzuschaffen, um sie lächerlich zu machen.

Nur bei einzelnen Auswüchsen der Mode und der Sitte, die eine Folge des irregeleiteten Geschmackes, der Nachahmungssucht oder der übertriebenen, ungerechtfertigten Bewunderung fremder Sitten und Gebräuche sind, findet eine Ausnahme statt. Als Schwächen einer ganzen Zeitperiode würde ihr Bild allein nicht genügen, um die von ihnen Befangenen von ihrer Lächerlichkeit zu überzeugen. Was uns als Zuschauer lächerlich vorkommt, das erscheint den innerhalb dieses Zauberkreises Gebannten ganz natürlich und sie würden in einem solchen ohne Nebenbemerkungen hingestellten Zeitgemälde die Satire nicht erkennen.

Soll die Satire auch auf diesem Gebiete ihren Zweck erreichen, so muss sie die ihrer ursprünglichen gerade entgegengesetzte Form annehmen, anstatt des negativen, muss sie das positive Bild malen, es mit allen Reizen ausschmücken und seine Negation als seinen Contrast ihm gegenüberstellen. In dieser Form wird das Sollende zu der auf richtigem Wege sich befindenden Wirklichkeit erhoben, die wirklichen Zustände aber als irregeleitete Wirklichkeit dargestellt. Hätte Fischart seinem Gargantua bei seiner Geburt einen damals allgemein üblichen lateinischen Namen beilegen lassen, so wäre es keinem seiner Zeitgenossen eingefallen, dass er ungeachtet seines Polemisirens dagegen damit die Romanomanie lächerlich machen wollte. Wenn er aber dem positiven Bilde naiver Natürlichkeit und einfacher biederer Sitte die tolle Nachahmungssucht alles Fremdländischen und die affectirte Vornehmthuerei entgegenhielt, so konnte Niemand die Satire darin verkennen und was als blosses negatives Bild der guten Sitte ganz

[1] Ein Schreiben von vernünftiger Erlernung der Sprachen und Wissenschaften auf niedern Schulen von Nicolaus Klimen.

[2] Liebes Leid und Lust.

harmlos erschienen wäre, das hat in dieser positiven Form vielleicht Manchen zum Nachdenken und zur Rückkehr zur naturgemässen Lebensweise veranlasst.

Damit berührt die Satire das Gebiet der Idylle, von der sie sich nur durch die Hinzufügung des negativen Bildes unterscheidet. Aber während die Idylle sich selbst Zweck ist, hat die Satire ein ausserhalb ihr selbst liegendes Ziel, dem zu Liebe sie jedesmal ihre Form verändert, in Folge dessen sie auch Horaz (Sat. I, IV, v. 39/62) für keine eigentliche Kunstform hielt. In allen Phasen ihrer Entwicklung haftet ihr das Absichtliche an. Sie tobt, schreit, argumentirt, sucht zu überreden, durch in Aussicht gestellte Vortheile anzulocken, durch Aufzählung der Nachtheile abzuschrecken, alles im Interesse ihres mit Bewusstsein sich gesetzten Zieles. Die Satire ist nur Mittel, nicht Selbstzweck und ihre Entwicklung nicht von ihrer innern Nothwendigkeit, sondern von den äussern Zeitverhältnissen bestimmt. Daher die analytisch-didactische Form, die sie manchmal annimmt, in der sie weder die unsittliche That noch den Lasterhaften noch die Wirkung böser Leidenschaften oder die concrete, lächerliche Gestalt der Schwäche, sondern wie der Shakspearische Ullysses [1], die Laster die Leidenschaften oder die Schwächen selbst in ihrer Abstractheit zu ihrem Inhalte hat. Anstatt den Lasterhaften, den Leidenschaftlichen oder den Schwachen zu malen, zeigt sie uns die Nichtigkeit und Wesenlosigkeit der Laster, Leidenschaften und Schwächen selbst und verzichtet so zu Gunsten der Wirkung auf die eigentliche Gestaltung des Lächerlichen.

Von dieser Abhängigkeit ist die Satire nur in ihrer ursprünglichen Form frei, von der wir auch in den satirischen Briefen von Rabner köstliche Proben besitzen. Als unmittelbare Aeusserung des verletzten sittlichen Gefühles ist sie die Regung des ethischen Principes selbst, sie sucht nicht Abscheu zu erregen, ihre Bilder sind die objective Gestalt des sittlichen Abscheues, der unbekümmert um seine Wirkung sich nur concrete Form zu geben strebt. Satire und Ethik verhalten sich hier noch nicht zu einander wie Mittel und Zweck, die Satire ist die Selbstbethätigung der Ethik.

[1]) In Troilus und Cressida.

Die Ironie.

Das Wesen der Ironie ist die Selbstvernichtung des Unberechtigten, Wesenlosen, ihr Charakter entweder ein weltlicher oder religiöser. Als weltliche ist die Ironie jedem verständlich und erfordert keinen besonderen Bildungsgrad oder eigene Sinnesart. Für die Unbeholfenheit des Ungeschickten, die Narrheit des Dummen und die Tölpelhaftigkeit des Einfältigen, die oft das Gegentheil des von ihnen Beabsichtigten herbeiführen, hat Jeder Verständniss. Das Verständniss für sie ist ein Allgemeinmenschliches und ist von keiner besondern Zeit oder vorgefassten Meinung abhängig.

Dagegen hat die religiöse Ironie keine allgemeine Giltigkeit und hängt vom religiösen Ideale eines jeden Volkes ab. Mannigfach wie die Meinungen der Menschen sind daher auch die Gestalten dieser Ironie. Was dem Einen als Ironie erscheint, das gilt dem Andern für bittern Ernst und zufälliges Missgeschick und wenn auch die Vernichtung des Vorhandenen als eine wirklich stattfindende Thatsache von keiner subjectiven Wahrnehmungsweise abhängig ist, so genügt dies allein nicht ihr den Charakter der Ironie zu verleihen. Um diesen zu erhalten muss die Vernichtung auch als eine aus der Schuld des vernichteten Subjectes hervorgegangene, als eine Folge seines unberechtigten Seins oder Thuns angesehen werden. So lange dies nicht geschehen, ist sein Untergang tragisch, sein berechtigtes Dasein überdauert sein wirkliches. Erst mit der Selbstvernichtung des dem Dasein oder Streben innewohnenden Ernstes, mit seinem Hinaustreiben über sich selbst wird das Missgeschick ironisch.

In ihrer abstractesten Gestalt finden wir die Ironie bei den Orientalen. Die gegensätzliche Stellung, die in ihrem religiösen Bewusstsein Allgemeinheit und Individualität zu

einander einnahmen, liess sie jedes individuelle Sein als ein das Allgemeine negirendes für ein unberechtigtes ansehen; das blosse Sein des Individuellen war ihnen schon eine Sünde, eine Flucht aus dem Allgemeinen. Mit dem ersten Schritte, den das Individuum in das Dasein gemacht, ist es über die ihm gebührende Grenze hinausgegangen und verfällt in Folge dessen der Vernichtung, die nur eine nothwendige Consequenz seines Seins selbst ist, das zugleich mit der Annahme einer individuellen Gestalt seine berechtigte Grenze überschreitet und in seinen Gegensatz umschlägt. Die Ironie des Seins erstreckt sich deswegen bei den Orientalen nicht nur auf den Menschen, sie umfasst die ganze Natur mit allen ihren mannigfachen Gestalten und giebt ihrer Weltanschauung ein melancholisch trübes Gepräge. Was entsteht ist schon in Folge seines Entstehens werth, dass es zu Grunde geht, schon an seiner Wiege hohnlacht die Vernichtung. Wie im positiven Sein, so hat hier auch in der Negation der Mensch keine bevorzugte Stellung, wie er dem Sein nur als Individuum gegenübersteht, so verfällt er auch der Ironie nur als individuelle Gestalt. Das Unberechtigte des individuellen Seins ist keine besondere Eigenthümlichkeit des Menschen, er ist nicht in seiner Eigenschaft als Mensch, sondern als individuelle Gestalt der Ironie verfallen, der auch alle andern Einzelgebilde preisgegeben sind.

Eine Sonderstellung bekam der Mensch in der kosmischen Ironie der Griechen. Ihr absolutes Schönheitsprincip liess den Griechen das individuelle Dasein nicht als ausserhalb des Absoluten stehend, als dessen Widersacher erscheinen. Das individuelle Dasein hatte bei ihnen seine Berechtigung, es war unter gewissen Bedingungen der Träger der absoluten Idee selbst. Der Untergang des Menschen als Individuum konnte daher bei den Griechen wohl das Gefühl der Trauer anregen, aber nicht die Gestalt der kosmischen Ironie in ihrer Vorstellung annehmen. Diese beschränkt sich bei ihnen nur auf die freie Bewegung des Menschen, diese allein war ihnen unberechtigt, nicht sein individuelles Sein. Selbst seine innere Individualität, seine Persönlichkeit stand so lange sie noch naiv geblieben war, in keinem Widerspruche mit ihrem absoluten Principe. Als solche war sie ihnen eine in subjectiver

Form zur Erscheinung gelangte Gestalt ihres absoluten Formentriebes [1]), eine in sich harmonisch abgeschlossene Form, die ihnen ebenso der Träger ihres göttlichen Principes, wie die äussere Formenschönheit war. Nur wenn das Moment des Wollens zu dem des individuellen Seins hinzutrat, da hatte das Individuum auch das Recht zu sein eingebüsst. Dasselbe durfte nur ein Ausfluss des absoluten Gestaltungstriebes sein, nicht zum sichselbstbestimmenden Individuum werden. Nur so lange das Individuum die Gestalt des sich formgebenden Absoluten war, hatte es ein Recht zu existiren, der Versuch aber seine Gestalt selbst zu bestimmen, war den Griechen ein Abfall vom Göttlichen und als unberechtigt der Ironie verfallen. Hätte Oedypus ahnungslos seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheirathet, so wäre sein Schicksal wohl ein trauriges, aber kein ironisches. Wie die räumliche, wäre auch diese geschichtliche Missgestalt, nur hässlich. Zur Ironie wurde sie erst durch die Selbstbestimmung des Oedypus, durch sein titanisches, himmelstürmendes Wagen, sich selbst zu seinem eigenen Schöpfer zu machen, seine eigene Gestalt zu bestimmen und so, anstatt eine bestimmte Form des absoluten Gestaltungstriebes zu sein, seine Gestalt zum Träger seines absoluten Willens zu machen. Es kam den Griechen nicht darauf an, was Oedypus wollte, der Inhalt des Willens konnte in ihren Augen keinen Unterschied in seine Lage hineinbringen, schon das Wollen allein hat ihm den Boden unter den Füssen weggezogen. Damit allein, dass er seine Gestalt selbst bestimmen wollte, hat er

---

[1]) Dass der Formentrieb die absolute götterbildende Potenz der Griechen war, ist aus folgender Stelle in Plato Symp. p. 178 B zu ersehen. Τὸ γὰρ ἐν τοῖς πρεσβύτατον εἶναι τὸν θεὸν τίμιον· τεκμήριον δὲ τούτου γονῆς γὰρ Ἔρωτος οὔτ' εἰσὶν οὔτε λέγονται ὑπ' οὐδενός οὔτε ἰδιώτου οὔτε ποιητοῦ ἀλλ' Ἡσίοδος πρῶτον μὲν χάος φησὶ γενέσθαι,

αὐτάρ ἔπειτα

Γαῖ εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλές αἰεὶ, Ἠδ' Ἔρος.

Ἡσιόδῳ δὲ καὶ Ἀκουσίλεως ὁμολογεῖ. οὕτω, πολλάχοθεν ὁμολογεῖται ὁ Ερως ἐν τοῖς πρεςβύτατος εἶναι.

Wiewohl das Schöne die absolute Idee der Griechen war, so war doch ihre Idee des Absoluten der Formentrieb, er war ihnen der Urgrund, aus dem ihre absolute Idee entstanden ist, weswegen sie auch die Aphrodite dem Wasser, als dem formenbildenden Elemente, entsteigen lassen.

sich von der allgemeinen Wesenheit losgelöst, den Boden des realen Seins verlassen und ist zu seinem eigenen Gespenste geworden.

Erst später, als das ethische Moment in die griechische Götterlehre hineingekommen war, erlangte auch das abstracte Wollen seine Berechtigung. Das mit dem göttlichen Willen identische Wollen machte nun den einzelnen Willen zur Manifestation des absoluten Willens und gab ihm die Berechtigung zu sein. Nur der dem absoluten Willen trotzende, sich gegen ihn auflehnende Einzelwille hatte dann kein Recht zu sein, dieser allein stand ausserhalb des Absoluten, der Wille aber in seiner Abstractheit, als die absolute Form ethischer Gestaltung, ward zum Urgrund alles Seins.

Nun erst wurde der Mensch in seiner Totalität mit allen seinen Leidenschaften und Begierden, Empfindungen und Gefühlen zum Inhalte der kosmischen Ironie. Früher genügte der blosse abstracte Einzelwille, um das Individuum der Ironie zu überliefern, jetzt musste auch eine bestimmte Empfindung seines Unrechtthuns, ein Bewusstsein seines titanischen Gebahrens hinzukommen, um dem Menschen die Berechtigung zur Durchführung seines Willens zu nehmen. Die blosse That des Wollens genügte nicht mehr, es musste ein bestimmter aus unlautern Beweggründen entsprungener böser Wille sein. Oedypus konnte sich noch durch das blosse Wollen an den Göttern versündigen, der sophokleische Ajax aber fiel durch seine Selbstüberhebung und sein frevelhaftes Trotzen gegen den göttlichen Willen [1]).

Indessen ist auch der göttliche Wille selbst bei den griechischen Tragikern noch nicht immer ethisch. An das Volksbewusstsein sich anschliessend konnten die griechischen tragischen Dichter die Ueberliefernngen und Sagen des Volkes nur weiter fortbilden,

[1]) τοιαῦτα τοίνυν εἰσορῶν ὑπέρκοπον
μηδέν ποτ' εἴπῃς αὐτὸς εἰς θεοὺς ἔπος,
μηδ' ὄγκον ἄρῃ μηδέν', εἴ τινος πλέον
ἢ χειρὶ βρίθεις ἢ μακροῦ πλούτου βάθει.
ὡς ἡμαρ ἓν κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τἀνθρώπεια, τοὺς δε σώφρονας
θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακούς.

Aiax v. 127/33.

nicht aber sie ganz umschaffen. Wie ihre Menschen, mussten auch ihre Götter plastische Gestalten bleiben, sie mussten ihr individuelles Sein behalten, wenn sie ihr griechisches Wesen bewahren sollten, eine vollständige Ethisirung der Götter wäre eine Entnationalisirung des Olymp, eine Verwandlung der concreten greifbaren Göttergestalten in eine Abstraction des Gedankens gewesen. Selbst die ethisirten Götter der griechischen Tragiker waren daher nicht frei von individuellen Schwächen, sie hatten zwar keine niedrigen Begierden und Leidenschaften, aber sie liebten und hassten, hatten Zu- und Abneigungen für oder gegen gewisse Personen und wenn sie auch keine unethischen Handlungen begingen, so liessen sie sich doch von diesen persönlich individuellen Empfindungen beeinflussen, ihr Wille war nur der Wille eines Gottes, kein göttlicher Wille und das Vergehen des Menschen nur auf den Widerstand gegen den Willen der Gottheit beschränkt, dessen Inhalt von keinem Einfluss auf die Strafwürdigkeit des trotzigen Uebermuthes war.

Zu einer ethischen Gestalt verklärte sich die kosmische Ironie bei den Hebräern. Die vollständige Ethisirung der Gottesidee machte den Trotz gegen den göttlichen Willen zu einem wirklich frevelhaften, den Frevel aber, als ausserhalb des Urgrundes aller Wesenheit stehend, zu einem Unding, zu einem Nichtseienden, welches in seinem leeren, inhaltlosen Scheinen schon bei seiner Geburt dem Verderben verfallen war. Die Ironie erstreckt sich bei den Hebräern nicht, wie bei den Griechen, auf das in Folge eines Conflictes mit einer höheren Macht seine Berechtigung einbüssende, sondern allein auf das in Nichtsein bereits verwandelte Seiende, welches in seinem wesenlosen Scheinen die gespenstische Gestalt des Seienden ist. Der frevelhafte Trotz ist hier die Geburt der Ironie, das Erscheinen des über sich selbst hohnlachenden Nichts.

Diese Abstraction der kosmischen Ironie verdichtet sich in Romanismus zu einer concreten Persönlichkeit. Wie das positivethische Princip sich zu einem bestimmten Menschen zusammenzog, so nahm auch dessen Gegensatz individuelle Gestalt an. Das ethische Nichtsein wurde zum Bösen, die Wesenlosigkeit zur Unidee, die selbst die äussere Gestalt der

absoluten ethischen Positivität nachäffte [1]). Die kosmische Ironie der Hebräer war in ihrer Wesenlosigkeit allein schon die hohle Gestalt des abstracten Seins, die der Romanen aber musste auch, wie ihre absolutethische Positivität, individuelle Form annehmen, die abstracte Hohlheit machte sie bei ihnen noch nicht zur gespenstischen Gestalt des Seienden, erst indem sie, wie das ethisch Absolute, auch individuelle Gestalt annahm, wurde sie zum nichtigen Bilde desselben, zur gespenstisch einherschreitenden Unidee.

Diese Vermenschlichung der kosmischen Ironie löste ihre absolute Einheit mit der Wesenlosigkeit. Die Wesenlosigkeit ist nicht mehr die Ironie selbst, sie ist nur der Ironie verfallen, der Teufel ist in seiner ethischen Negativität fürchterlich und nur in seiner Dummheit lächerlich. Auf diese Dummheit allein concentrirte sich im Romanismus die Ironie, die kosmisch-religiöse ist in ihm zum dummen bösen Individuum geworden.

War nun die griechische Ironie tragisch, die hebräische erhaben, so ward die romanische zum Gegenstande der Komik, die die Dummheit in allen möglichen Gestalten vorführte, in alle mögliche drollige Situationen brachte, um sie dadurch in ihrer Nichtigkeit zu zeigen. Wie das griechische Satyrspiel, ist auch die romanische Komödie auf religiösem Boden entstanden. An dem äusseren Bande der vorromanischen, nun zur bösen Persönlichkeit gewordenen Ironie mit ihrer jetzigen Gestalt als Dummheit festhaltend machte sie Anfangs den Teufel zum alleinigen Träger des Lächerlichen, das sie zur Belustigung der Zuhörer im Innern der Kirche wie eine Art Gottesdienst zum Besten gab. Aber bald sah sie ein, dass der Teufel nur ein zufälliger Inhalt ihrer Ironie, dass er nicht als Teufel, sondern als Tölpel lächerlich sei und dass auch jedes andere Individuum wenn es sich nur im Besitze der nöthigen Portion Dummheit befindet, ebenso wie der Teufel selbst für die Ironie sich eigne. Sie griff deswegen auch nach weltlichen Stoffen und zog sogar oft das Heilige, wie das Scheinheilige, in das Bereich ihrer ironischen Darstellungen. Dieses verdrängte sie nun zwar aus der Kirche, dafür aber wurde sie sich selbst zurückgegeben. Von ihrer

[1]) Der Böse wurde auch als Trinität abgebildet, vid. Didron. Iconographie chrétienne. Paris 1843, 4, p. 545.

Beengung durch das religiöse Ideal befreit konnte sie sich nach den Gesetzen ihrer eigenen inneren Nothwendigkeit entfalten und in Gottes freier Natur sich nach Herzenslust herumtummeln.

Diesen Versuch der Selbstbefreiung machte die Ironie schon bei den Griechen. Auch bei ihnen bildete sich schon sehr frühe neben der kosmisch-religiös-tragischen eine weltlich-heitere Ironie heraus, deren Gegenstand die dumme Einsichtslosigkeit war und der die Parodie oder die Verspottung der dem Inhalte unangemessenen feierlichen Diction, welche bis zum sechsten Jahrhundert v. Chr. hinaufreicht [1], ihre Entstehung zu verdanken hat. Aber bei ihnen beschränkte sie sich in der Zeit ihrer naiven Gläubigkeit noch auf das freie Gebiet der Aesthetik. Denn nur im Reiche des Geschmackes konnte die Ironie noch scherzen, in ihren Lebensbildern aber musste sie entweder die finstere ernste Seite des religiösen Ideales zeichnen oder sich zu ihm im Gegensatz befinden und so in Folge des Verlustes ihrer Existenzberechtigung zur Selbstironie werden.

Ganz ausser Beziehung zum religiösen Ideale wurde die Ironie erst im Romanismus gebracht. Hier ist die Ironie der positiv absoluten Idee indifferent, sie besteht neben derselben und wird zwar oft von ihr als wohlverdiente Strafe gebraucht, geht aber, da sie blosse menschliche Schwächen umfasst, weder in dieselbe als ihr Schattenbild auf, noch befindet sie sich zu ihr im Gegensatze. Die richtige Mitte zwischen den beiden äussersten Seiten der griechischen Ironie einnehmend ist sie weder an die Natur des positivkosmischen Ideals gebunden noch ohne jegliches positives Ideal ihrer eigenen willkürlichen Schrankenlosigkeit überlassen. Sich selbst zurückgegeben ist sie zwar keine blosse Schattenseite des kosmischen Ideals, aber sie ist dem positivkosmischen Ideale eine gewisse Rücksicht schuldig, die sie nicht verletzen darf, ohne unsern Unwillen zu erregen.

Denn ebenso wie das Zusammengehen der Ironie mit den Anforderungen des positiv ethischen Ideals unser Interesse an derselben erhöht, flösst uns das Verletzen des ethischen

[1]) Bekanntlich wird Hipponax, der um 540 v. Chr. lebte, die Erfindung der Parodie zugeschrieben.

Ideals einen Widerwillen gegen sie ein, der nur dann wegbleibt, wenn, wie bei Molieres Georges Dandin, wir uns durch die Handlungsweise des ironisirten Subjectes verletzt fühlen, oder in ihr eine persönliche Beleidigung erblicken, wodurch unser Urtheil von vornherein gegen dasselbe eingenommen wird, sonst aber in seiner ganzen Stärke hervortritt und unser Wohlgefallen an ihr in Missfallen verwandelt. Selbst die noch so fein gesponnene Intrigue ist dann nicht im Stande uns mit ihr zu versöhnen oder unseren Abscheu gegen sie zu überwinden und es ist ein Zeichen eines moralisch verkommenen Volkes, wenn es am Triumphe des nackten Lasters, der nicht einmal seiner Eitelkeit oder seinen sonstigen Schwächen schmeichelt, Vergnügen findet.

Diese teuflische Lust an der Zerstörung selbst ist der Hohn. Nur das Nichtsein als zurechtbestehend, das Seiende aber als das Nichtseinsollende, als eine Auflehnung gegen das Nichtsein, als eine unberechtigte ausserhalb des absoluten Nichtseins stehende Existenz betrachtend ist der Hohn bestrebt jede Positivität als einen nichtigen Schein, als ein wesenloses Bild des nichtigen hohlen Seins darzustellen, weswegen er auch vom Romanismus mit der Person des Teufels, als dem individualisirten Nichtsein, identificirt [1]) und so zur

[1]) Wie die Romanen den Misserfolg einer mit ihrem ethischen Gefühle nicht übereinstimmenden Handlung der Intervention des absoluten ethischen Principes zuschreiben, so erscheint ihnen auch jedes ungerechtfertigte, den Charakter des Hohns an sich tragende Ereigniss, als Werk des Teufels. Nur unter diesem Gesichtspunkte kann der das ethische Gefühl verletzende Zufall Unwillen erregen. Den Orientalen würde das plötzliche Heiserwerden eines Volksredners gerade in dem Augenblick als er sich anschickt die aufgeregte, zu Ausschreitungen geneigte Menge zu beruhigen, nicht wie den Romanen mit Unwillen, sondern mit Trauer über die Nichtigkeit des Menschen erfüllen, was diesen für Hohn gilt, würde jenen als Ironie erscheinen. Ebenso wäre der Constrast von ärmlicher Dürftigkeit und glänzendem Reichthume, wie das zufällige Versammeltsein einer ärmlichen Gesellschaft in einem reichgeschmückten prunkenden Saale, in den Augen der Orientalen kein boshaftes Verhöhnen jedes ehrlichen, von keinem Erfolge begleiteten Strebens, sondern nur ein unglücklicher Zufall, weil bei ihnen dem Nichtsein noch das Moment des Bewusstseins mangelt, das die Romanen in jedes ungerechte Ereigniss hineinlegen und so den Zufall individualisiren und zum Teufel umschaffen.

kosmischen Bedeutung erhoben wurde. In der vorromanischen Zeit war der Hohn noch blos der Ausfluss eines individuellen, frevelhaften Uebermuthes, im Romanismus aber ist er zum Credo der kosmischen Negativität geworden, deren Gegensatz zur kosmischen Positivität erst in Folge des Hinzukommens dieses negativen Gegenbildes ergänzt wurde.

Aber nichtig, wie das Nichtsein selbst, ist auch seine Ironie: der Hohn. Die Unzerstörbarkeit der ewigen ethischen Mächte, die an kein individuelles Sein gebunden vom augenblicklichen Misserfolg in ihrer Wesenheit unberührt bleiben, zeigt ihn in seiner ganzen Nichtigkeit und überliefert ihn selbst der Ironie. Indem die Ironie das Seiende ganz entbehren zu können glaubt und sich nur an das Nichtseiende anlehnt, wird sie zu ihrer eigenen Caricatur und verfällt selbst der Ironie.

Das Komische.

Im Komischen setzt sich der Wille in seiner formalen Freiheit als absolutes Princip aller Dinge ein, welches seine Gestalt nur von seiner wechselvollen Laune empfängt, die sich im Absonderlichen, Abenteuerlichen gefällt, weil dies sein Dasein nur der ungebundenen formellen Freiheit, nicht seiner eigenen Nothwendigkeit zu verdanken hat. Jede durch ihre eigene Nothwendigkeit bestimmte Gestalt ist dem Komischen zuwider. Als blos formale, abstracte Unendlichkeit ist der komische Wille auch mit dem blossen Scheine eines Zwanges unvereinbar. Er sieht hierin einen Angriff auf seine absolute Stellung, eine Empörung der Materie gegen die Substanz, einen frevelhaften Versuch der Nothwendigkeit sich an die Stelle des freien Willens zu setzen. Fr liebt es daher jede stetige feste Gestaltung zu verhindern, alles in ewigen Fluss mit sich fortzureissen, in wirbelnden Taumel zu versetzen und so sich allein als die wahre Substanz der Dinge zu zeigen, deren Schwanken nicht nur ihre Gegenwart bezeichnet, sondern ihre eigene Erscheinung selbst ist. Das Stetige, Fortdauernde hebt das Komische auf, nur indem er jeden festen, sich selbstbestimmenden Inhalt aus sich ausscheidet, manifestirt sich der komische Wille in seiner Freiheit. Das vielgestaltige, buntgestaltende Gestaltlose, ist das Wesen des Komischen.

Damit steht das Komische dem künstlerischen maasslosen Humor am nächsten, dessen Schöpfungen ebenfalls die Ausgeburt einer subjectiven Laune sind, die sich für den Urgrund alles Vorhandenen betrachtet und alles Bestehende mit sich in steten Fluss bringt. Wenn es aber auch nicht zu leugnen ist, dass das Komische einen gewissen künstlerischen Humor erfordert, der sich über das Bestehende hinwegzusetzen vermag

und sich ein eigenes Zauberreich schaffen kann, so ist doch der künstlerische maasslose Humor nicht das Wesen des Komischen. Der künstlerische maaslose Humor hat wenigstens als freiheitliche Regung einer concret individuellen Subjectivität, einen wesentlichen Inhalt, er ist die Manifestation einer bestimmten Subjectivität, die Komödie aber ist ganz inhaltslos, sie ist blos die Aeusserung des formalen gegen seinen Inhalt indifferenten Willens, der in seiner Abstractheit sich als alleiniges metaphysisches Princip betrachtet, aus dem Alles entsteht und mit dessen Zurückziehen in Nichts zerfällt. Der Wille ist im Komischen die alleinige treibende und schaffende Kraft, die alleinige Substanz aller Dinge, der nichts unmöglich ist, weil sie allein die Bedingung aller Möglichkeit ist.

In Folge dieser Gestaltungsfähigkeit ist der Wille im Komischen selbst gestaltlos. Er ist nur der indifferente Urgrund aller Dinge, der die Möglichkeit ihrer Gestaltung in sich enthält, ohne selbst eine bestimmte Gestalt zu haben. Diese bekommt er erst vom subjectiven Bewusstsein des das Komische empfindenden oder mit Vorbedacht schaffenden Geistes, der ihm den Stempel seiner eigenen Denk- und Empfindungsweise aufdrückt. Wie die Gestalt des Ideals, so ist daher auch die Form der absoluten Idee des Komischen zwar nicht der Ausdruck einer bestimmten individuellen Subjectivität, aber doch von der subjectiven Geistesentwicklung bedingt. Vom Erhabenen ausgehend wird das Komische in seiner Aussöhnung mit dem Verstande zur harmonischen Schönheit und in seiner weiteren Entwicklung zum Reflex des Wesens des Schönen selbst.

Diese mannigfaltigen Gestalten des Komischen sind der positive Gegensatz des Schönen. Das Hässliche zerstört es, das Komische aber ist das Nebelbild, die Fata morgana desselben, es ist das lachende Spiegelbild des heitern, wie auch des sanftanziehenden und ernsten Schönen, das sich gegen seinen Inhalt verselbstständigt und je nach dem Wesen der Schönheitsform selbst bald negative, bald positive Form annimmt. Ersteres findet in der komischen Form des Erhabenen, letzteres in der des Schönen statt.

Als Spiegelbild des Erhabenen ist das Wesen des Komischen die inhaltslose Maasslosigkeit. Das vom Begriffe unerreich-

bare Grenzenlose nimmt hier sichtbare Gestalt an, ohne sich an einen bestimmten Inhalt zu binden. Im Erhabenen ist ein gewisser, durch seine Beschaffenheit dazu geeigneter Gegenstand der Träger des Unendlichen, im Komischen ist das Unendliche vom Objecte ganz unabhängig, die Form der Unendlichkeit wird zu ihrem eigenen Inhalte, die Grenzenlosigkeit genügt sich selbst. Jedes Unerwartete, dem Begriffe Zuwiderlaufende, Ausgelassenmuthwillige ist durch seine Negativität gegen den Begriff allein erhabenkomisch. Die komische Gestalt ist mit sich selbst identisch, sie hat ihren Schwerpunkt in sich, nicht in ihrer äussern quantitativen Ausdehnung.

Das Erhabenkomische braucht deswegen keine das Gewöhnliche übersteigende, quantitative Grösse. Hohe, starke Gestalten sind erhaben, absonderliche komisch, über das gewöhnliche Maass hinausgehende geistige Anlagen erhaben, bizarre Einfälle komisch. Ihre maasslose, jede herkömmliche Grenze durchbrechende Willkür allein, macht sie zum komischen Schattenbilde des Erhabenen. Ja, selbst das Kleine wird in seiner Maasslosigkeit zum Erhabenkomischen. Der Riese ist in seiner Grösse der Träger der Erhabenheit des Raumes, der Liliputer, eben durch seine Kleinheit die Erscheinung der Grenzenlosigkeit selbst.

In Folge dieser Unverträglichkeit mit dem Begriffe, welche die Bedingung des Erhabenkomischen bildet, ist diese Phase des Komischen ebenso wie das Erhabene, eine rein subjective Form und erfordert ebenso wie dieses eine gewisse Geistesrichtung und bestimmte Gewohnheiten des wahrnehmenden Subjectes, die sich in ihm zu feststehenden Formen, zu individuellen Begriffen ausgebildet haben, mit denen das komische Object unvereinbar ist. Komische Menschen, Thiere und Pflanzen bedingen eine vom wahrnehmenden Subjecte mitgebrachte bestimmte Anschauungsweise, der sie widersprechen und dadurch für dasselbe komisch werden. Die alltägliche Gewohnheit nimmt auch der bizarrsten Form das Komische. Der zöpfige, absonderliche Chinese, der buntbefiederte Irokese, der bemalte Südinsulaner sind in ihrem Vaterlande nicht komisch, die Gewohnheit macht sie zu normalen dem Begriffe entsprechenden Erscheinungen und nur dem Fremden, dessen All-

tagsgewohnheiten ihr Aussehen widerstreitet, erscheinen sie als absonderliche komische Gestalten [1])

Ebenso verlieren die komischen Formen der unmittelbaren Geistesthätigkeit durch die Gewohnheit oder Voreingenommenheit des wahrnehmenden Subjectes ihren komischen Charakter. Auch die unsinnigsten Formen der Mode sind, so lange sie allgemeine Geltung haben, nicht komisch und werden wohl schwerlich jemandem durch ihre Begriffslosigkeit und abenteuerlichen Gestalten auffallen. Ja, selbst das Komische der tollen Traumbilder liegt nur in ihrem Gegensatze zu den hergebrachten Begriffen von den äussern Bedingungen der Möglichkeit, nicht in ihnen selbst und erscheinen sie auch dem Schlafenden, dem diese vergleichende Urtheilsfähigkeit fehlt, alltäglich.

Wie in der Natur ist deswegen auch im Bereiche der unmittelbaren Geistesthätigkeit die Erzeugung des Komischen von dessen Bezeichnung als solches unterschieden. Ebenso wie der objectiven Natur fehlt dem das Komische erzeugenden Subjecte das Verständniss dafür. Das Komische befindet sich in diesen beiden Phasen noch im Stadium des blinden Formentriebes, des objectiven, sich selbst noch nicht begreifenden Schaffens. Das schaffende Subject folgt noch immer einem ungezügelten Gestaltungsdrange, dessen Schöpfungen erst vom Bewusstsein des Wahrnehmenden den Charakter des Komischen empfangen.

Eine grössere Einheit des Bewusstseins und des Schaffens findet in der symbolischen Form des Komischen statt. Hier ist zwar das Komische noch nicht zum Bewusstsein seiner selbst gelangt, aber es ist schon das Ergebniss eines sich selbstbewussten Willens, der die Nachahmung der Zügellosigkeit anstrebt. Dieser Form begegnen wir in den religiösen Ceremonien mancher primitiven Völker, die durch ihre rasenden, un-

---

[1]) Auch das Schöne ist in seiner ersten Entwicklung nur auffällig (Siehe oben Seite 65) und deswegen mit dem Komischen identisch. In diesem Umstand ist der Grund zu suchen, weshalb der griechische Göttercultus mit dem komischen Satyrspiel anfing, das zu dieser Zeit die einzig ihnen bekannten Gestalt ihres Absoluten war.

sinnigen Spiele die regel- und vernunftlose Ungebundenheit der bei ihnen für absolut geltenden Naturkräfte darstellen. In diesem Stadium ist das Komische die Nachahmung eines höheren, mächtigen, ungeregelten, allgemeinen Willens, an den der individuelle Wille seine Freiheit entäussert und in ihn aufgeht. Der individuelle Wille ist noch Sclave seines eigenen Bildes. Dieses Erhabenkomische ist deswegen noch düster. Bei all seinem lärmenden Wesen ist sein Grundton ernst, der Mangel an individueller innerer Freiheit lässt die Heiterkeit nicht aufkommen, die nur vom Gefühle der eigenen Unendlichkeit hervorgerufen wird.

Als selbstständiger freier Wille tritt das Komische in den Saturnalien und öffentlichen Festen der Alten auf. In diesen Lustbarkeiten nimmt der individuelle Wille die ausser sich verlegte Freiheit in sich wieder zurück und wird zu seinem eigenen Inhalte. Hier begegnen wir zum erstenmale der eigentlichen Gestalt des Komischen. Aus seiner Verschlossenheit herausgehend ist das Komische nicht mehr düster, es tritt uns lachend entgegen, mit der Erlangung seiner Selbstständigkeit gewinnt es auch seine Heiterkeit, seine fröhliche, mit dem Gefühle seiner Freiheit identische Laune. Das Individuum ahmt nicht einem ausser ihm gedachten freien Willen nach, es fühlt sich selbst frei, und sprengt, gleichsam zur Rache für seine frühere Bedrückung, jedes Band der Allgemeinheit, nur sich selbst und seine muthwillige Ungebundenheit in den Vordergrund drängend. Daher dieses bunte Treiben, dieses Durcheinander, dieses unsinnige Drängen und Jagen, in dem jeder seinen eigenen, regellosen, augenblicklichen Eingebungen folgt, ohne sich um die allgemeine Ordnung zu kümmern, die in ihrer Selbstvernichtung sich selbst erzeugt, da das Allgemeine seine Freiheit an die Individualität wieder abtritt und zum negativen Bilde ihrer formalen Unendlichkeit wird.

Die Symbolik dieser Auflösung des Allgemeinen in viele neben einander sich befindende, freie Individualitäten sind die Narrenfarben. Wie die allgemeine Ordnung der Faschingslustbarkeiten eben in der Aufhebung einer jeden Ordnung besteht, so besteht die Harmonie der Narrenfarben in der Sprengung jeder Einheit. Anstatt sich durch dazwischengeschobene Mittelfarben zu versöhnen, rücken die Gegensätze hart aneinander

jede Farbe sucht die andere zu überbieten, während sie sie zugleich eben mit Hilfe dieses grellen Contrastes noch mehr hebt. Die Selbstständigkeit der Individualität ist hier wie dort die allgemeine Harmonie, die Ungebundenheit die allgemeine Regel, die auch jetzt noch ihre Giltigkeit bewahrt.

Denn auch nach dem Sturze des Heidenthums haben sich die Saturnalien unter einem andern Namen erhalten und leben noch heutigen Tages in den Volksfesten fort. Die fortgeschrittene Entwicklung der individuellen Freiheit hat nicht nur ihrem Fortbestehen nicht geschadet, sie hat vielmehr zu ihrer Ausbildung beigetragen und ihnen die Bedeutung verliehen, die ihnen das classische Alterthum, in dem das Individuum nur ein verschwindendes Moment des Ganzen war, nicht geben konnte. In den Saturnalien der Alten war die Freiheit nur ein Ausfluss der gleichen Unfreiheit Aller gegenüber einer höheren Macht, des Gefühles der gleichberechtigten Nichtigkeit, in den modernen Volksfesten aber ist sie eine Folge des in seiner Unendlichkeit sich bethätigenden individuellen Willens, dort machte die allgemeine Sclaverei den Einzelnen frei, hier hebt die individuelle Freiheit die allgemeine Knechtschaft auf, das tolle Treiben ist keine Pflicht, die Raserei kein Gottesdienst, sie sind die Aeusserung des übersprudelnden, sich freifühlenden, individuellen Muthwillens. Bei den Alten fühlten sich die einzelnen Individuen in Folge ihrer Gleichheit frei, bei den Modernen in Folge ihrer Freiheit einander gleich.

Erst mit dem Erwachen des individuellen Selbstbewusstseins finden wir daher bei den Alten diese ausgelassene Lustigkeit, die, ein Ausfluss der sichfreifühlenden Subjectivität, selbst die Götter nicht schont. Dieses Erwachen bezeichnete die Komödie in ihrer alten Form. Auf religiösem Boden entstanden kehrte sie in der Folge ihre Spitze gegen die ganze Ordnung der Dinge, gegen die corrumpirte Staatsverwaltung, gegen die lächerlichen Göttergestalten, gegen die abgenutzten religiösen Formen und gefiel sich im maasslosen Taumel unberechenbaren Unsinns, in dem die subjective Willkür regellose Orgien feierte, alles Bestehende niederreissend.

Diesem innern Gehalte entsprach auch die Form. Frei von jedem Zwange war sie die Ausgeburt einer augenblick-

lichen Laune, die sich an dem Abenteuerlichen, Fremdartigen ergötzte und in ihren wunderlichen Gestaltungen nur den Rückstrahl ihrer eigenen Schrankenlosigkeit sah. Wie das Sittliche und der Anstand wurde auch die Wahrscheinlichkeit von ihr unberücksichtigt gelassen, alle herkömmlichen Formen bei Seite geschoben und im wilden Mumenscherz, freute sie sich der muthwilligen Ausgelassenheit ihrer groteskphantastischen Einfälle. Was das Satyrspiel von der Volksphantasie übernommen, das bildete die alte Komödie sich selbst, sie verhöhnte nicht, wie jene es später gethan, die überkommene hässliche Gestalt des Schönen [1]), sie identificirte sich selbst mit der heillosen Verwirrung und bildete sich so zu einer eigenen Dichtungsart aus. Das Satyrspiel war nur die Ergänzung der Tragödie, nur das negative Bild des in dieser vorgeführten Schönen, die Komödie aber ihr positiver Gegensatz. Anstatt der objectiven substantiellen Erhabenheit schilderte die Komödie die Unbeschränktheit des subjectiven formalen Willens und anstatt des Aufgehens des Individuums in das Allgemeine, die zügellose Schrankenlosigkeit des Einzelnen, der mit dem Bestehenden ein launiges Spiel treibt. Die altgriechische Komödie ist die Tragödie der Unendlichkeit des individuellen formalen Willens.

Eine weitere Fortbildung erfuhr die Komödie im modernen Schwank. Das Absichtliche, Zweckdienliche, welches der altgriechischen Komödie anhaftet, fällt hier weg. Der freie Wille ist hier sein eigener Zweck, er freut sich über seine eigene Schrankenlosigkeit selbst. Hingegen ist die Burleske mehr dem Satyrspiel ähnlich. Wie dieses verlacht sie das Lächerliche, Unschöne, Unanständige und ist deswegen mit Satire oder Ironie gewürzt, die dem Wesen der Komödie fremd sind, in die sie nur als fremde Momente hineinkommen, um ein höher gebildetes Publikum, welches am blossen Possenreissen und an sinnlosen Hanswurstiaden keinen Gefallen findet, durch witzige Einfälle mit ihren tollen Gestalten zu versöhnen.

Aus eben dieser Rücksicht für das höhergebildete Publicum darf auch die moderne Komödie es nicht wagen, sich solche unsittliche Spässe, wie die der Alten zu erlauben.

[1]) Siehe oben S. 206, Anmerkung.

Dies würde das sittliche Gefühl der Zuschauer zu sehr verletzen und ihnen das Vergnügen am Komischen verleiden. Den alten Griechen waren sie selbst in der Zeit ihrer höchsten Blüthe nicht anstössig, weil ihre absolute Idee die Schönheit war, den Römern gefielen sie, weil sie selbst unsittlich waren, ein sittliches Volk aber, bei dem das Ethische ein wesentliches Moment der absoluten Idee bildet, wird gemeine Spässe ohne Widerwillen nicht anhören können, es wird in ihnen kein harmloses Spiel der Unendlichkeit des formalen Willens, sondern eine Verletzung seiner wesentlichen Freiheit durch zügellose Willkür erblicken, die anstatt das Komische vorzuführen das Sittlichhässliche schafft.

Ueberhaupt kann von allen Formen des Erhabenen nur die dynamische Erhabenheit eine komische Form annehmen, weil sie mit der Maasslosigkeit identisch ist, die andern Formen des Erhabenen aber lassen sich mit dem sichselbstbewussten komischen Willen nicht vereinigen, das Komische kann nur die zufällige Gestalt ihrer Erscheinung, nicht sie selbst reflectiren. Das Sittlichnaive, das Hochherzigunbeholfene, das Treuherzigbäuerliche sind nur als ungewöhnliche zufällige Gestalten des sichselbstunbewussten Formentriebes komisch, ihr Wesen bleibt davon unberührt. Die Substanz kann nie zur blossen Form werden und zu ihrem eigenen Widerschein sich verflüchtigen. Ja, selbst der Raum kann nur in seinem Verhältnisse zu den in ihm sich befindenden Gegenständen, nicht aber selbst komisch werden. Ein kleines von einem grossen Rahmen eingefasstes Bild, ein grosser Tempel, in dem eine kleine unansehnliche Gottheit sich befindet, sind nur als wunliche Raumverhältnisse, nicht als Reflex des Raumes selbst komisch. Der abstracte, unübersehbare Raum bleibt immer erhaben, seine Erhabenheit ist seine quantitative Unendlichkeit, nicht seine qualitative Maasslosigkeit.

Diese Form der Komik kann sich daher auch nur so lange erhalten, als die maasslose Kraft noch für das Höchste gilt. In diesem Stadium, ist die launige Willkür, der alles erlaubt ist, weil sie alles vollbringen kann, noch das höchste Princip, welches keine Rücksichten zu beobachten hat. Wie sie nach eigenem Ermessen fürchterlich sein kann, so kann

sie auch nach Herzenslust, ohne sich an eine gewisse Form zu binden, jede ihr beliebige Gestalt annehmen.

Anders aber ist es, wenn die Idee des Absoluten verständig wird. Mit dieser Umwandlung des absoluten Ideals muss auch das Wesen des Komischen ein anderes werden und seine Schrankenlosigkeit sich in Freiheit verwandeln, das Unsinnige muss, als Negation des absoluten Ideals, aus ihm verschwinden und an dessen Stelle die Verständigkeit treten. Wie früher die Macht, muss jetzt der Verstand seine Unendlichkeit zeigen, wie früher jener, muss auch diesem Alles möglich sein, er muss nicht nur jede Macht, als herabgesetztes unter ihm stehendes Princip, überwinden, auch aus seiner eigenen Zerstörung muss er wie ein Phönix verjüngt hervorgehen, mit seiner Vernichtung spielen und, in ihr und durch sie, sich erhalten. Die Unendlichkeit ist hier auch nur formal, aber nicht maasslos. Die Form hat ihre eigene Nothwendigkeit, die durch das Ausschreiten in das Maasslose sich selbst zerstört, sie spielt nur mit sich selbst, indem sie sich unversehrt erhält. Aus der gestaltlosen formalen Schrankenlosigkeit geht das Komische hier zur positiven Unendlichkeit der Form über, in der das Unberechenbare, Fremdartige, Unerwartete, welche das Wesen des Erhabenkomischen bilden, zu blossen Momenten herabgesetzt sind und verklärt sich aus der Erhabenheit der rohen willkürlichen Macht hinaustretend im Witze zur freien Schönheit.

Das Wesen des Witzes ist die Verselbstständigung der Form gegenüber ihrem Inhalte. Wie im Erhabenkomischen die Macht sich formal von ihren Schranken befreit, so macht die Form im Witze sich von ihrem Inhalte ganz unabhängig. Je mehr die Unabhängigkeit der Form von ihrem Inhalte hervortritt, je mehr die Form das innere Wesen erfasst und den Inhalt selbst nach ihren Bedürfnissen umgestaltet, desto schärfer und inhaltreicher ist der Witz. Seine Vollkommenheit nimmt mit der Verselbstständigung der Form, mit ihrer Selbstgenügsamkeit zu und erreicht ihre höchste Stufe, wenn die Form selbst ihren eigenen Inhalt bildet.

In der Natur finden wir den Witz in der Form des Missverhältnisses einzelner Theile gewisser Pflanzen oder Thiere zu ihrer ganzen Gestalt, in Folge dessen sie das Aussehen

gewinnen, als wären sie, unabhängig vom Ganzen, nur nach der Nothwendigkeit ihrer eigenen Form gebildet. Auch manche an eine höhere oder niedere Stufe erinnernde Pflanze oder Thiergestalt erscheint uns als ein komischer Witz der objectiven Natur, weil hier die Form sich selbst genügt und gegen ihren Inhalt eine gewisse Selbstständigkeit bewahrt. Ein Gleiches gilt auch von einem aus der Nothwendigkeit des Gesammtorganismus nicht herzuleitenden, abnormen oder überflüssigen Gliede, wo ebenfalls die Form nur sich selbst, nicht der Gesammtgestalt, von der sie einen Theil bildet, ihr Dasein zu verdanken den Anschein hat. Dies geschieht indessen nur dann, wenn die Form einen Grad von Selbstständigkeit erlangt, die sie von der Gesammtheit ablöst, sonst aber ist sie als verunstalteter Theil eines Ganzen nicht komisch, sondern hässlich. Eine sehr lange Nase ist komisch, eine längliche hässlich, der ganz ausgebildete fünfte Fuss eines Thieres komisch, der unausgebildete hässlich. Ebenso findet sich dieser objectiv komische Witz nur im Quaken der Frösche, im Krächzen des Uhu, im Miauen der Katzen und im Plaudern der Papageien, die als selbstständige leere Formen der Empfindungen und Gedankenäusserungen des Menschen sich von ihm losgelöst und eine besondere Existenz angenommen zu haben scheinen, hingegen ist eine quietschende Stimme bei einem Manne, eine rauhe bei einer Frau nur dann komisch, wenn sie das Aussehen einer besonderen, von der ganzen Gestalt abgelösten, für sich bestehenden selbstständigen Form hat, als blosses störendes Moment der Gesammtgestalt aber ist sie nur hässlich.

Auch der Zufall nimmt die Gestalt des komischen Witzes an. In ihm wird das Komische beweglich und gewinnt das Aussehen der Lebendigkeit. Zufällige unerwartete, von keinen ernsten Folgen begleitete Ereignisse, die das Aussehen einer beabsichtigten Handlung haben, werden wegen ihres blos formalen Wesens zum Witze. Ein Windstoss, der ein Kartenhaus jedesmal nach dessen Aufbau über den Haufen wirft, eine fröhliche Gesellschaft durch das Ausblasen der Lichter in Finsterniss versetzt oder mit den Kleidern der Damen launig spielt, hat das Aussehen eines muthwilligen, neckischen Kobolds, sein Thun hat die Form der Absichtlichkeit, des verständigen Handelns. Ebenso erscheint uns das Eintreten

einer Person, nachdem sie im Gespräche erwähnt wurde, das zufällige Eintreffen eines Freundes oder Verwandten zu einem freudigen Ereignisse, wegen des Anscheins der Absichtlichkeit, als komischer Witz. Ja, wir sind sogar geneigt bei ofter Wiederholung solcher Zufälligkeiten der Form der Absichtlichkeit auch einen wirklichen Inhalt zu unterschieben und das komische Ereigniss in eine ernste Erfahrung umzuwandeln, die gewöhnlich in einem Sprüchworte ihren Ausdruck findet. Auch der Aberglaube hat sich dieser äussern Form der Verständigkeit bemächtigt und sie zur Grundlage einer ganzen traumhaften Welt dumpfer Ahnungen und düsterer Weissagungen gemacht, in Folge dessen alles Komische in der Natur einen ernsten Charakter bei ihm erhielt, wie wir es bei abergläubischen Völkern sehen, die keinen Sinn für das Komische in der Natur haben und jedem zufälligen Ereignisse eine Bedeutung beilegen.

Diese Neigung des Menschen, die Gestalt für das Wesen zu nehmen ist auch für den heitern Witz nicht fruchtlos geblieben. Wie das Sprüchwort und die Zeichendeuterei hat auch die Symbolik des Witzes ihr ihr Entstehen zu verdanken. In dieser Form ist der Witz noch selbst nur ein scheinbarer, er ist zwar das Ergebniss eines sichselbstbewussten Willens, aber dieser Wille ahmt nur die äussere Erscheinungsform des Witzes nach ohne sein Wesen zu begreifen. Das Ueberraschende, das Unerwartete sind ihm noch der Witz selbst, er glaubt witzig zu sein, während er nur die Form des Witzes nachahmt. Von dieser Art sind das Hereinkommen durch einen ungewöhnlichen Eingang oder in fremdländischer Kleidung, das unerwartete überraschende Anklopfen auf der Schulter, das Sprechen in einem ungewöhnlichen Style, das Nachahmen fremder Geberden oder Bewegungen, wie auch Alles, was durch sein überraschendes, ungewöhnlichliches Wesen zum Witze wird. Diese Symbolik des Witzes hat noch die Gestalt des Instinctes, wir finden sie auch bei den Thieren, wie bei den Affen und Papageien und auch beim Menschen hat der Witz zuerst diese Form angenommen. Noch ehe die Komödie ihre tollen Gestalten vorführte, tummelten sich die Possenreisser mit ihren hefebeschmierten Gesichtern in den Bacchusfesten herum und der Hang des Menschen zur Nachahmung ist nur die

instinctive Form des Witzes, nur die primitive Gestalt desselben, kein besonderer Trieb, wofür ihn Aristoteles (Poet. IV) hält.

Wir sehen daher diesen Trieb hauptsächlich bei Kindern zum Vorschein kommen, bei denen der Witz überhaupt nur die Form der Symbolik annimmt, wie aus den bei Kindern beliebten Unterhaltungen zu ersehen ist, die aus lauter solchen Ueberraschungen bestehen. Erwachsene haben ihre Freude an der Symbolik des Witzes, weil sie das Wesen des Witzes nicht kennen, Kinder aber ergötzen sich an ihm, weil sie noch keiner andern Witzform fähig sind. Bei Erwachsenen ist daher das Gefallen an der Symbolik des Witzes von ihrer Ansicht vom Wesen des Witzes abhängig, bei Kindern aber ist es die Bethätigung des Witzes selbst, der mit dem Frohsinn verwachsen ist, es ist die Selbstempfindung des sich bethätigenden Formentriebes.

Am nächsten dieser komischen Form der Anmuth steht der Wortformenwitz, der in Folge des Versprechens oder Stotterns entsteht. Auch hier sind die verschiedenen bizarren, sinnlosen Formen keine Schöpfungen eines komischen sichselbstbewussten Willens, sie haben ihr Dasein sich selbst zu verdanken. Diese barocken Tongestalten sind phantastisch sichselbstzeugende Witzblüthen, die zwar nicht wie die Kinderspiele mit der Heiterkeit identisch sind, aber doch in Folge der Selbstgenügsamkeit ihrer schöpferischen Formenbildungskraft dieselbe hervorrufen.

In seiner weiteren Entwicklung verliert der Wortformenwitz seine Unmittelbarkeit und wird zu einem Werke eines sichselbstbewussten, ausser ihm stehenden Willens, in welcher Form er in den Gesellschaftsspielen auftritt, in denen ein Satz Jemandem zum Hersagen aufgegeben wird, in dem mehrere schwerauszusprechende Wörter aufeinander folgen, wodurch ungeahnte Verdrehungen und wunderliche Wortgestalten zum Vorschein kommen. Hier tritt eine weitere Entzweiung des Witzes mit sich selbst ein. Nicht nur Witz und Heiterkeit sind von einander geschieden, der Witz selbst ist, ungeachtet dass er sich nach eigenem Triebe gestaltet, doch das Ergebniss einer freien Willensäusserung, die den ersten Anstoss zu seiner Entstehung gab und die Heiterkeit nicht nur die nothwendige Folge, sondern auch die seiner Existenz vorangehende

Bedingung, da eine melancholisch gestimmte Gesellschaft sich solche Aufgaben nicht stellt.

In vollständige Abhängigkeit vom sichselbstbewussten Willen, der sowohl seine eigene Thätigkeit als die Gestalt seiner Schöpfungen nach den ihm zusagenden Erscheinungs- oder Denkformen selbst bestimmt, geräth der komische Witz im Klangwitze. In diesem Witze wird die Form mit Bewusstsein als die einzige Wesenheit hingestellt und von ihrer Beschaffenheit alle Erscheinungen des wirklichen Lebens abgeleitet. Die gegenseitige Anziehung zweier verwandter Qualitäten wird auf die Wortform übertragen und unter Dingen, deren Benennungen einander ähnlich sind, auch eine Affinität vorausgesetzt. Titel folgen Mittel, Klang bringt Rang. Sie sind in ihrer Klangform ähnlich und gesellen sich deswegen zu einander, wie Gleiches zu Gleichem sich gesellt. Der Witz schafft hier keine neuen Formen, aber er stellt die Form als alleinige absolute Wesenheit hin, die ihren Inhalt mit sich fortreisst, wenn er selbst auch nicht von ihr berührt wird. In dieser Bewegung besteht das Wesen dieser Witzform. Selbst die Selbstständigkeit der Formen zeigt sich erst durch ihr Streben zu einander, der Witzfunken wird erst durch diesen Zusammenstoss hervorgelockt.

Dieser positiven Form des attractiven Witzes steht die negative des repulsiven Witzes gegenüber. Was in jener im Ernste, wird in dieser nur im Scherze vorausgesetzt, um gleich darauf an die wirkliche Beschaffenheit der Dinge zu erinnern, sie verspottet die Selbstständigkeit der Form als Täuschung und stellt den innern Gehalt als das wahre Wesen der Dinge hin, deren Verschiedenheit ungeachtet der Gleichheit ihrer Benennungen fortdauert. Dicke ist nicht Tücke, Töpfe sind keine Köpfe, wiewohl ihre Namen eine gleiche Klangform haben, bei all der äussern Aehnlichkeit der Form ihrer Benennungen ist ihr Inhalt doch verschieden und es ist kein Grund vorhanden sie miteinander zu verwechseln. Das Komische negirt hier sich selbst und erklärt sich für eine ästhetische Täuschung, für ein blosses Blendwerk der Phantasie, die den Schein für das Wesen nimmt und ihre leeren Formen für die innere Wahrheit der Dinge hält, es wird zur komischen Form der Ironie.

Lehnt sich nun der Witz im Klangwitz noch immer an die Erfahrung an, so tritt er im Sinnwortspiel ganz aus derselben heraus. Frei von jedem äussern Zwange ist diese komische Form des maasslosen Humors blos das Kind der muthwilligen fröhlichen Laune, die mit der Form selbst spielt. Statt sie als alleiniges Absolute anzuerkennen, gebraucht sie der verständig berechnende Wille nur, um seine eigene unbeschränkte Freiheit zu zeigen, die selbst mit der Nothwendigkeit scherzt. Im Klangwitze sind Form und Inhalt noch innig verwachsen, hier aber löst der allmächtige Wille den Inhalt von der Form, der Inhalt wird flüssig, während die Form dieselbe bleibt, die äussere Gestalt beharrt im Wechsel des Gehaltes, der bald dem Bereiche der Sinnlichkeit, bald dem des Gedankens entnommen ist, je nachdem das Wort in seiner eigentlichen statt seiner figürlichen oder in seiner figürlichen statt seiner eigentlichen Bedeutung gebraucht wird. Ersteres geschieht im sprachlichen, letzteres im bildlichen Sinnwortspiel. In Beiden unterlegt der verständige Wille dem Worte einen von der gewöhnlichen Bedeutung desselben abweichenden Sinn. Da es ihm hier aber hauptsächlich um den Selbstgenuss seiner eigenen Unendlichkeit zu thun ist, so geschieht dieses bei jedem derselben in entgegengesetzter Richtung. In der Sprache, wo die Wörter in ihrer uneigentlichen Bedeutung gewöhnlich angewendet werden, gebraucht er die eigentliche, in den bildenden Künsten aber die die greifbare Gestalt der individuellen Erscheinung vergegenwärtigen, die uneigentliche Bedeutung. Während daher das sprachliche Sinnwortspiel das sinnliche Bild der geistigen Vorstellung unterschiebt, unterlegt die bildliche Form desselben dem sinnlichen Bilde die geistige Bedeutung. Die mündliche Erzählung von einem Lahmen, der dem Fortschritte nachhinkt, ist nur deswegen witzig, weil in ihr das Nachhinken in sinnlicher Bedeutung genommen wird, in einem Rebus aber ist die Zeichnung eines Hinkenden der einem Voranschreitenden nachläuft geistreich, weil der geistige Inhalt dem sinnlichen Bilde geliehen wird. Auch in den komischen Bildercaricaturen, in denen einem Thiere eine gewisse Aehnlichkeit mit einem Menschen gegeben wird, findet dieselbe Unterschiebung des geistigen Inhaltes statt. Wie im Rebus dem sinnlichen Bilde der geistige Inhalt, so werden

auch hier der sichtbaren Gestalt des Thieres auch dessen charakteristische geistige oder ethische Eigenschaften beigelegt, was mittelbar auf den Menschen, dem es ähnlich sieht, zurückfällt. Diese Komik ist indessen nicht mehr harmlos. Das Rebus ergötzt blos, die Thiercaricatur aber verletzt, jenes ist die objective Gestalt des Sinnwortspieles, diese aber die komische Form der stechenden Satire.

Bei Wörtern die verschiedene, in keiner Beziehung mit einander stehende, sinnliche Gegenstände bezeichnen, wie Bischof, welches einen Kirchenfürsten und eine bestimmte Art Wein, Gimpel, welches eine Art Finke und einen Dummkopf bedeutet, erweitert das Sinnwortspiel die Form zum gleichzeitigen Behälter ihres doppelten Inhaltes. Das Wort wird dann scheinbar in der einen Bedeutung gesprochen, während die andere in Gedanken in dasselbe hineingelegt wird. Diese Reservatio mentalis des Komischen ist das Wortspiel, welches in manchen komischen Witzen auch die Form des Räthsels annimmt, in dem das doppelsinnige Wort als gemeinsames Merkmal zweier ganz verschiedener Dinge, wie Melone und Mönch aus denen beiden Bischof werden kann, zum Errathen aufgegeben wird. Die Hauptbedingung dieses Witzes ist das lebendige Wort. Die bildenden Künste können keinen doppelten sinnlichen Inhalt in eine Gestalt hineinlegen, ohne in dieser Composition ein aus beiden zusammengesetztes Monstrum zu schaffen und sind deswegen gezwungen in der bildlichen Darstellung des Wortspieles zum Worte ihre Zuflucht zu nehmen oder wenigstens das Aussprechen desselben vorauszusetzen.

Daraus entsteht die Uebergangsform des Klangwitzes zum Sinnwortspiel. Der Inhalt der Wortformen wird flüssig, aber ihr gleicher Klang bleibt ebenso wie im Klangwitze noch immer eine nothwendige Bedingung des Witzes, indem erst durch den Klang der diesem Witze nothwendige, im Bilde allein noch gar nicht vorhandengewesene, neue Inhalt hinzukommt. Zwei geschriebene mit Asche bestreute E haben an sich gar keinen Sinn, sie sind einander ganz indifferente Dinge, deren Beisammensein kein Interesse erregen kann. Wenn aber dieses Bild in Worte umgesetzt wird, so wird es

durch die Aehnlichkeit des Klanges von ee Paar und Ehepaar, überaschtes und überraschtes zum Witze. Das Bild ist hier nicht die Gestalt der Vorstellung, es ist der hineingemalte Klang, das Lesealphabeth des Komischen.

Ebenso findet der Bilderwitz nur mittelst der Sprache seinen richtigen Ausdruck. Nur ihr ist es vergönnt, beide Vorstellungen nebeneinander zu nennen und durch die gleichzeitige Bezeichnung von Form und Inhalt, neue Formen zu schaffen, die dem von ihr bezeichneten Inhalte in der gewöhnlichen Vorstellung nicht zukommen. Während die bildenden Künste in der Allegorie nur einer allgemeinen Vorstellung die entsprechende Form geben können, findet auch die individuelle Anschauungsweise in der Sprache ihr passendes Bild. Das allegorische Bild ist die Gestalt eines allgemeinen Gedankens, der Bilderwitz aber der Ausdruck der individuellen Anschauung, er ist die Allegorie der Individualität.

In seiner einfachen Form löst der Bilderwitz eine einzelne Form vom Ganzen ab und giebt ihr eine selbstständige Gestalt, die rothe Nase wird ihm zum Salamander, der wackelige Thurm zum Betrunkenen. Im Gegensatze zur Thiercaricatur, die der blossen Gestalt des Individuums auch seine Eigenschaften beilegt, legt er der Eigenschaft die ihr zukommende Gestalt bei und löst sie vom Subjecte ab. Diesem Witz gilt die Eigenschaft, welche das Hauptmerkmal eines Dinges oder dessen überwiegenden Charakterzug bildet, für das Ding oder die Person selbst, die ihm nur die sichtbaren Gestalten dieser Eigenschaft sind, in die dieselben in ihrer Totalität aufgehen. Damit geht die einzelne Form zur Verselbstständigung über, sie identificirt sich mit der Gestalt, der sie als besondere charakteristische Eigenschaft zukommt und wird sie selbst.

Complicirter ist die Formbildung des zusammengesetzten Bilderwitzes. Der einfache Bilderwitz löst eine wirklich vorhandene Form ab und gestaltet sie zu einem besondern Ganzen, der zusammengesetzte bildet erst diese Form selbst, um sie dann abzulösen und zu einem selbstständigen Ganzen umzuschaffen. Aus dem Sinnwortspiele und dem Bilderwitz bestehend schiebt er zuerst der geistigen Vorstellung die sinn-

liche Form unter und giebt dann den in Beziehung zu dieser sinnlichen Form stehenden Dingen die dieser Beziehung entsprechende Gestalt. Die Form erlangt hier eine ausserhalb der Grenzen ihrer eigenen Existenz sich erstreckende Macht. Sie spielt nicht nur mit ihrem eigenen Inhalte, sie giebt auch einem ihr fremden Inhalte die ihr beliebte Gestalt, sie assimilirt sich ihn und macht ihn zum Gebilde ihrer schöpferischen Kraft. Staatsinstitutionen zur Erhaltung der innern Ruhe können für sich allein nicht unter der Gestalt einer Feuerspritze dargestellt werden, um ihnen diese Form geben zu können, müssen wir zuerst die Flamme der Empörung im Sinne einer wirklichen Flamme nehmen, erst in Folge dieses Inhaltswechsels ist die Möglichkeit der weiteren Formenbildung gegeben. Aus dem Sinnwortspiele erhält der Bilderwitz die Assimilationsfähigkeit mit deren Hilfe er die Metamorphose vollbringt.

Damit tritt der Bilderwitz in ein höheres Stadium ein. Er schreitet zur Satzbildung fort, in der jeder einzelne Theil vom Ganzen bestimmt wird, und bereitet so die Möglichkeit vor, selbst die logischen Gesetze des Denkens in das Bereich des Komischen hineinzuziehen. Zwar können auch im Sinnwortspiel ganze Sätze eine komische Gestalt annehmen, aber dort ist nur die Form des Satzes komisch, sein Inhalt bleibt vom Komischen unberührt, während im zusammengesetzten Bilderwitze sein Inhalt selbst davon ergriffen wird. Diese Romantik des Komischen erhält im heiteren neckenden Sinngedichte eine poetische Form. Dasselbe ist der erste poetische Versuch des Komischen, welches erst zusammenhängend zu sprechen angefangen hat. In den früheren Formen konnte es nur einzelne Worte stammeln, hier hat es schon sie miteinander zu verbinden gelernt.

Diesen allegorischen Formen gegenüber steht der symbolische Bilderwitz. In ihm nimmt die Symbolik selbst eine komische Form an. Anstatt der Gemeinschaft der Eigenschaften bildet hier die Aehnlichkeit der Gestalt oder der Thätigkeitsform das Band, welches die verschiedenen Gegenstände verbindet. Zwei Dinge die sonst mit einander in gar keiner Beziehung stehen und nur die äussere Gestalt oder die Thätigkeitsform gemein haben, werden vom symbolischen Bilderwitze für identisch an-

gesehen, der daher keinen Anstand nimmt dem einen den Namen des Andern beizulegen. Im allegorischen Bilderwitze bestimmt die einzelne Form die ganze Gestalt, im symbolischen die Gestalt den Inhalt, sie spielt nicht nur, wie im Sinnwortspiele, mit ihrem eigenen doppelten Gehalte, sie eignet sich auch einen ganz fremden Inhalt an. Hosen und Scheere, Fangball und Fleischklos, der suppenschöpfende Arm und der Pumpenstiefel sind dieser komischen Form der Identitätslehre eins, weil ihre Formen einander gleich sind und sie trägt auch kein Bedenken, dieselben für einander zu gebrauchen. Eine besondere Vorliebe für diesen Bilderwitz zeigt die derbe Komik, die im Volkshumor, dem die sich oft in der Natur wiederholende Aehnlichkeit der Formen Gelegenheit dazu darbietet, stark vertreten ist. Die Beobachtung der äussern Aehnlichkeit der Dinge vertritt beim Volke, dem das Eindringen in ihr inneres Wesen versagt ist, die ernste Forschung und erfreut es als eine ihm angemessene, geistige Thätigkeit.

Seine unmittelbare Form hat der symbolische Bilderwitz in der Verwechslung sich ähnlichsehender Personen, die oft von dramatischen Dichtern zur Herbeiführung vieler komischer Situationen und Verwicklungen benutzt wurde. Besonders hat Shakspeare in „Was Ihr wollt!" von dieser Form des Bilderwitzes einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Sie ist ihm nicht nur die Quelle drolliger Complicationen und bunter Abenteuer, sondern auch ein Hauptmoment der Schürzung und Lösung des dramatischen Knotens selbst. Nachdem die erste zufällige Verwechslung gesehen ist, geht die ganze Handlung mit logischer Folgerichtigkeit aus ihr hervor und findet in ihr ihren Abschluss, sie fliesst aus ihr und kehrt in sie zurück. Der Zufall wird vernünftig und hebt in seinem Fortgange seine Bedingungslosigkeit selbst auf.

In der Satzbildung nehmen, ebenso wie beim allegorischen Bilderwitze, die in Beziehung zum ersten Bilde gebrachten Gegenstände, wie auch die gemachten Aussagen eine dem Bilde entsprechende Form an und bilden mit ihm zusammen eine komische Einheit. Eine in Form einer Sichel gebogene Hand mähet, wenn sie schlägt und Italien kommt angestiefelt, wenn es in ein Land einfällt. In seiner ernsten Form liefert

dieser Witz viele poetische Metaphern. Der allegorische Bilderwitz ist die komische Form der Romantik, der symbolische die des classischen Styls, in welche Formen sie auch beide, sobald sie ernst werden, übergehen, wo sie auch mythenbildend werden. Die dem Vergiessen von Thränen ähnlich aussehende feuchte Ausschwitzung eines Felsens auf einem Berge Phrygiens, gab den Griechen Veranlassung zur Niobesage und die romanischen Völker liehen dem Echo der Lurlei, als einer einzigen menschlichen Form, die ganze menschliche Gestalt.

Einen weitern Fortschritt macht die Verselbstständigung der Form im ganz inhaltslosen Witze, wie das Annehmen des Aussehens einer anderen Person oder eines Gespenstes, um Jemand damit zum Besten zu haben Hier wird es dem Witze mit der Verselbstständigung der Form ernst, er glaubt selbst an ihre Selbstständigkeit und freut sich darüber, dass sie im Stande ist ihren Inhalt ganz zu entbehren. In den früheren Formen ist es ihm nur um den ästhetischen Schein ihrer Selbstständigkeit zu thun, hier will er auch an sie glauben machen, er will diesem Spiele auch das Aussehen der Wirklichkeit geben. Damit berührt der Witz das Gebiet der Kunst. Auch sie muss, selbst in ihrer idealen Richtung, ihre Gestalten aus der Wirklichkeit nehmen und ihr möglichst nahe zu kommen suchen. Aber ihr ist es nur um die Gestaltung zu thun, sie giebt ihre Schöpfungen nicht für mehr als für Nachahmungen der wirklich vorhandenen oder seinsollenden Wirklichkeit, nicht für sie selbst aus, während es dem Witze um die Vortäuschung des Wirklichen zu thun ist. Erst wenn dieses Moment in die Kunst hineinkommt, wird sie zum Witze. Die Griechen erzählten von Zeuxis, dass die Vögel an seinen gemalten Trauben pickten. Sollte er wirklich mit seinem Kunstwerke nur diese Täuschung beabsichtigt haben, so hat ihm die Kunst hier keinen grösseren Dienst geleistet, als es jede gewöhnliche Vermummung thun würde, die als Vogelscheuche ebenfalls von den Vögeln für einen wirklichen Menschen gehalten wird. Das Vortäuschen ist die Sache des Witzes, nicht der Kunst und wenn auch die Kunst manchmal vom Witze dazu gebraucht wird, so ist dieses ihr nur äusserlich und gehört nicht in ihr Wesen hinein. Die Kunst hat die Gestaltung

der Formen des wirklichen oder seinsollenden Schönen, der inhaltslose komische Witz aber das Glaubenmachen an die Realität der Gestalt zu seiner Aufgabe.

Besonders pikant ist dieser Witz in der Zote, die das Anlegen weiblicher Kleider von Männern oft gebraucht, um die unberechtigte Begierde ad absurdum zu führen und uns dadurch mit besonderer Befriedigung erfüllt. Diese Genugthuung unseres ethischen Gefühles ist zwar dem Witze nur äusserlich, aber nichtsdestoweniger trägt sie dazu bei, unser Vergnügen an ihm zu erhöhen, wir freuen uns über die Versöhnung von Wahrheit und Täuschung, von Freiheit und Positivität, von Inhaltlosigkeit und Substanz, die hier Hand in Hand gehen, ohne sich gegenseitig zu beeinträchtigen.

Auf dieses zufällige Uebereinstimmen allein beschränkt sich das Zusammengehen dieses Witzes mit irgend einer ethischen positiven Macht, jede hervortretende Absichtlichkeit hebt seine Freiheit auf, jedes Wesentliche seine Wesenlosigkeit. Der Zweck zerstört mit der Zerstörung der Zwecklosigkeit den Witz selbst und verwandelt ihn in eine ernste, nützliche Thätigkeit. Moralische Erzählungen erfunden, um Kinder zu belehren, grausige Legenden, die das Volk in frommer Unterwürfigkeit erhalten, weinende Heilige, vor denen die gedankenlose Menge in banger Scheu zurückschreckt, sind bei all ihrem formalen unwirklichen Wesen, bei all ihrer Vortäuschung einer Wirklichkeit, die sie nicht besitzen, doch keine Witze, sie sind wohl ohne wirklichen Inhalt, aber ihre Täuschung ist nicht Selbstzweck. Von einem fremden, nur in äusserlicher Beziehung zur Täuschung stehenden Zwecke verdrängt, ist der Witz aus der Täuschung geschwunden, sie ist ernst geworden und kann wohl noch ausgelacht werden, aber nicht selbst lachen.

Hingegen bewahren erdichtete Geschichten, die des Spasses halber für wahr erzählt und auch von den Zuhörern dafür gehalten werden, den Charakter des Witzes. Ebenso gehören leere Formen, die nur dazu dienen, um gewisse Empfindungen, die ihrem vermeintlichen Inhalte gelten, hervorzubringen, wie beängstigende Gespenstererscheinungen, Geisterklopfen, das Vorsetzen einer aus unessbarer Masse gebildeten appetitreizenden Speise, in das Bereich dieser Witzform, deren einziger

Zweck eben diese Täuschung ist, mit deren Erlangung der Witz auch sein Ende erreicht und sein unwahres hohles Wesen hervorkehrt. Seine Absicht zu täuschen überdauert das Glaubenmachen an die Wahrheit seiner Gestalten nicht, gleich nachdem er dies erlangt hat, empfindet er das Bedürfniss, im Falle die Täuschung noch dadurch nicht sichtbar geworden, sie selbst wieder aufzuheben, um durch das Hervortreten der Inhaltslosigkeit destomehr die Selbstständigkeit der Form hervorzukehren. Diese Selbstzerstörung der Lüge bewahrt den inhaltlosen Witz davor zur gewöhnlichen Unwahrheit oder zum Betrug herabzusinken, dem das Glaubenmachen an das wirkliche Vorhandensein seines Inhalts nur ein Mittel zu einem ausserhalb desselben stehenden Zwecke ist, während es im Witze ein Moment des Witzes selbst bildet, der in seinem Fortgange es selbst negirt. Der Betrug liebt die Lüge, weil sie ihm Nutzen bringt, die komische Form desselben aber erfindet sie nur, um sie wieder aufzuheben, er schafft das Hässliche, um es dann wieder im Lichte der Wahrheit zu verklären. Die reinste Form dieses Witzes ist deswegen die, in der das Sichtbarwerden der Wahrheit noch vor dem Eintritt der Lüge geschieht, die nur als blosse Ahnung der Zukunft, nur als verschwommenes Bild vorschwebt, welches noch keine concreten Formen angenommen hat und noch vor ihrer Geburt in Nichts sich auflöst. Diese Silhouette der Lüge, dieser Schatten des Nichts ist die gegenstandslose Erwartung, die entweder durch die falsche Betonung eines Wortes oder die Zusammenkoppelung zweier zu einander nicht gehörender Geschichten erregt wird, in der Folge aber wie eine Seifenblase zerplatzt. Um die Erwartung, in der der Hauptreiz dieses Witzes liegt, höher zu spannen, nimmt der Witz hier eine fragende Form an, wie „Warum hat Adam in den Apfel gebissen?“ „Jemand hat einen Ring verloren und dann einen Fisch gekauft was meint Ihr, hat er in ihm gefunden?“ [1]), wodurch die Phantasie des Zuhörers angeregt und seine Erwartung auf's Höchste gespannt wird. Auch in dieser komischen Form des parturiunt

---

[1]) Die Antworten auf diese beiden Fragen dass Adam desswegen in den Apfel gebissen, weil er kein Messer hatte und dass im Fische Eingeweide gefunden wurden, sind dem Leser wahrscheinlich bekannt.

montes müssen die Berge kreissen, es muss etwas Aussergewöhnliches, Unbestimmtes versprochen, eine ahnungsvolle Erwartung heraufbeschworen werden, die sich dann als eine trügerische erweist.

Die Form des Geschehens bekommt dieser Witz in der Intrigue, in der eine einzelne Handlung den Schein eines Inhalts annimmt, den sie nicht besitzt, oder mehrere aufeinanderfolgende Handlungen zu einer einzigen komischen Thatsache sich gestalten und die äussere Form einer in der Wirklichkeit nicht stattgefundenen Begebenheit annehmen. Hier ist dem Witze wegen seines objectiven Wesens die subjective Absicht indifferent, dagegen aber hängt das Gelingen seines Vorhabens von der Gunst des Zufalls ab. Dieselbe Intrigue, die in ihrem Gelingen zum Witze wird, kehrt im Falle des Misslingens ihre Spitze gegen ihren Urheber und macht ihn selbst lächerlich. Bei der Erzählung oder bildlichen Darstellung eines unwirklichen Inhalts genügt die individuelle Befähigung des darstellenden oder erzählenden Subjectes, um ihr den Schein der Wahrheit zu geben. Hier aber ist dies von unberechenbaren zufälligen Ereignissen abhängig, die die bestausgedachten Pläne durchkreuzen und die noch so kluge Vorausberechnung zu Schanden machen können. Das unerwartete plötzliche Eintreten eines ungünstigen Zufalls, das irrthümliche Sichwenden an die unrechte Person zerstört die ganze Intrigue und macht ihren Urheber lächerlich. Wie im schlechten Erzählen oder Darstellen sehen wir auch in diesem, wiewohl zufälligen Misserfolg ein Zurückbleiben des witzigen Subjectes hinter der sich gestellten Aufgabe, eine lächerliche Anmaassung sich das dienstbar machen zu können, was ausserhalb der Grenzen seiner Macht steht. Eine Reihe solcher Zufälle führt uns Scribe in „Les contes de la reine de Navare“ vor. Nahe am Gelingen scheitert die Intrigue jedesmal durch das Dazwischenkommen eines unvorhergesehenen Ereignisses und muss wieder von Neuem angefangen werden. Ein ungelegener Besuch, ein aus Nachlässigkeit zurückgelassener Hut, das Herauslangen eines Riechfläschchens, schlecht angebrachte vertrauliche Mittheilungen vereiteln die feingesponnensten Intriguen Margaretens zur Befreiung ihres Bruders, so oft sie sich am Ziele ihrer Bestrebungen glaubt. Auch die bestdurch-

dachte Intrigue kann sich von ihrer Abhängigkeit vom Zufalle nicht frei machen, der ihre schönsten Blüthen verkümmern und ihre Gestalten in Missbildungen verwandeln kann.

Dafür aber interessirt uns die Intrigue desto mehr, wenn sie auch den Zufall benutzt und ihn zur Förderung ihres Zweckes verwendet. Damit stellt sie sich über den Zufall, sie beherrscht ihn, statt von ihm beherrscht zu werden. Die Allmacht des Verstandes kommt noch zur Selbstständigkeit der Form hinzu und macht die Intrigue desto interessanter. Erhabenheit und Schönheit fliessen hier ineinander. Die Grenzenlosigkeit ist in Folge der Erlangung der innern Unendlichkeit zur Schönheit geworden. Darum gefällt uns die Intrigue umsomehr, jemehr Verstandesschärfe in ihr wahrzunehmen ist, je grösser die Hindernisse, je zahlreicher die Schwierigkeiten sind, die sie zu überwinden gehabt hat. Besonders sind wir über das Schauspiel zweier sich bekämpfender Intriguen erfreut, in dem die Bestrebungen der Einen von der Andern zur Förderung des eigenen und zur Vereitlung des gegnerischen Zweckes benutzt werden. Hier überwindet der Verstand nicht nur den sinnlosen Zufall, er überwindet die unberechtigten anmaassenden Ausschreitungen seiner eigenen niederen Phase.

Das Intriguenspiel ist deswegen die Hauptform der neuern Komödie. Die alte Komödie spielte mit der Form in ungebundener zügelloser Freiheit, die Neuere ordnet sie nach ihrer eigenen Nothwendigkeit, jene vergegenwärtigt uns die unbeschränkte individuelle Macht, diese die Unendlichkeit des individuellen Verstandes. Wie die alte ist auch die neuere Komödie der komische Reflex der Idee des Absoluten. Die Unbeschränktheit des Formentriebes [1]) verwandelt sich in ihr in die Unendlichkeit des Verstandes [2]), die plastischen Bilder in berechnete Thaten und die sinnlose Willkür der alten Götter in eine verständige Regelmässigkeit. Wie die Idee des Absoluten ist auch die Komödie verständig geworden, die alte Komödie ist eine Aufeinanderfolge von nur lose zusammenhäng-

---

[1]) Siehe oben Seite 197, Anm. 1.

[2]) Da die ethischen Eigenschaften vom Komischen nicht reflectirt werden können, (Siehe oben Seite 211), so musste die Komödie sich auf die Reflexion des Verstandes in seiner Unendlichkeit, als der einzigen formalen geistigen Eigenschaft des Absoluten, beschränken.

enden Bildern, die Neuere ein organisches Ganze, dessen Theile sich gegenseitig hervorbringen und bedingen. Es ist ihr deswegen ebensowenig wie der Tragödie erlaubt, einen gewaltsamen Abschluss der Handlung herbeizuführen. Nur die alte Komödie durfte sich eines Deus ex machina bedienen. Wie ihr ganzes Wesen, so konnte auch ihr Abschluss den Charakter des Willkürlichen, gewaltsam Herbeigeführten haben, die Neuere aber würde durch eine gewaltsame Lösung ihrem eigenen Wesen widersprechen. An diesem Mangel leiden die meisten Komödien Molières. Irgend ein unvermuthetes, unerwartet eintretendes Ereigniss hilft ihm jedesmal aus der Verlegenheit, ohne dass es von der Intrigue bedingt oder von ihr benutzt worden wäre. Im „Tartuffe“ ist es der König, im „Arzt wider Willen“ eine unerwartete Erbschaft, in den „Gelehrten Frauen“ eine gerade zur rechten Zeit eintreffende Nachricht von einem grossen Verluste, welche den Knoten durchhauen ohne ihn zu lösen.

Hingegen ist der Posse die Lösung durch zufällige von der Intrigue selbst nicht herbeigeführte Ereignisse erlaubt. Dieselbe ist die dramatische Form des sich selbst noch unbewussten Witzes und gefällt uns desto mehr, je mehr Verständigkeit im Zufalle ersichtlich ist. Diese Verständigkeit erlangt die Posse durch das Vorführen mehrerer vereinzelter, miteinander in gar keiner Beziehung stehender Ereignisse, die das Aussehen eines verabredeten Zusammenwirkens zur Störung einer Intrigue oder irgend eines Vorhabens annehmen. In „Aurora in Oel“ von D. Kalisch, will Aurora ihren Mann zu seinem Geburtstage mit einem von ihr selbst gemalten Bilde „den keuschen Joseph“ darstellend, überraschen und liess sich deswegen Jemand bestellen, ihr in Abwesenheit ihres Mannes als Modell zu sitzen. Aber durch eine Verkettung von zufälligen Ereignissen und Missverständnissen, sehen wir am Ende des Stückes, ihr ganzes Geheimniss verrathen und anstatt des einen, die possirlichen Gestalten dreier Josephmodelle auf der Bühne erscheinen. Die zufällige Begegnung des einen Josephmodells mit ihrem Manne hätte auch die Vereitlung der von ihr beabsichtigten Ueberraschung herbeigeführt, aber das Zusammentreffen von zusammenwirkenden Zufälligkeiten, giebt dem Zufalle das Aussehen einer beabsichtigten Malice, über

die wir uns mehr als über eine einzelne zufällige Störung freuen, weil in ihr eine grössere Verständigkeit als in dieser wahrzunehmen ist. Die Posse ist die negative Form der neuern Komödie, ihre Intrigue ist bloss störend, nicht selbst bildend. Die ihm in der Wirklichkeit mangelnde Verständigkeit macht es dem Zufalle unmöglich, die Gestalt der positiven Intrigue anzunehmen, sein Witz ist nur punctuell, nicht continuirlich, er kann wohl verschiedene Hindernisse herbeiführen, aber kein positiv organisches Gebilde schaffen [1]. Deshalb fehlt es auch der Posse an einem positiven Resultat, wir stehen am Ende derselben auf demselben Punkte, von dem wir ausgegangen sind und finden uns einer lachenden Negation gegenüber, die sich ihrer muthwilligen Störung freut. Das Böse nimmt in der Posse komische Gestalt an und wird zum ästhetischen Scheine, an dem wir uns ergötzen, weil er nur der leere inhaltslose Reflex des Bösen ist, das sich vom bösen Inhalte gereinigt hat, es zerstört zwar, aber das von ihm zerstörte ist selbst eine eitle lächerliche Dummheit (Tὸ γαρ γελοῖον ἐστὶ ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον, καὶ οὐ φϑαρτικόν. Arist. Poet. V. 1)

Dieser harmlose Frohsinn ist indessen kein Vorrecht der Posse. Wiewohl die positive Intrigue wegen ihres vernünftigen Wesens keine zufällige Lösung zulässt, ist es ihr doch nichtsdestoweniger möglich, sich ebenso wie die Posse vom Ernst des Lebens fern zu halten und sich einer muthwilligen Fröhlichkeit hinzugeben. Aber dann darf sie weder einen ernsten staatlichen oder ethischen Zweck, noch eine frevelhafte That, sondern ein ethisch erlaubtes, mehr dem Bereiche des heitern Spieles, als dem der ernsten Pflicht angehörendes Ziel anstreben, dessen Erreichung zugleich die Auflösung der Intrigue ist. Die Intrigue enthält dann ihre Versöhnung in sich, wie der inhalts-

[1]) Der Versuch Calderons in den „Geschwistern“ den Zufall eine positive Intrigue schürzen und abwickeln zu lassen ist wegen seiner grossen Unwahrscheinlichkeit nicht zur Nachahmung zu empfehlen. Der Zufall ist zu sinnlos, um eine fortlaufende vernünftige Handlung zu Stande bringen zu können und ist es nur zu verwundern wie Calderon auf eine solche Idee gekommen ist, die eher in den Kopf eines modernen Materialisten hineinpasst, der die ganze vernünftige Weltordnung aus dem Ohngefähr entstehen lässt.

lose Witz offenbart sie sich dem, gegen den sie in's Werk gesetzt wurde, gleich nach ihrem Gelingen in ihrer ganzen harmlosen Hohlheit und neckischen Leerheit als eine blosse Form ohne Inhalt und versöhnt so, nach ihrer Rückkehr zur Wahrheit, selbst den von ihr Betroffenen mit der von ihr früher angenommenen Maske der Lüge. Am geeignetsten dazu sind die Intriguen, die die Herbeiführung eines erlaubten Liebesverhältnisses bezwecken, deren Gelingen nur vorübergehende, keine unser Gemüth in bange Erwartung versetzende Hindernisse im Wege stehen und die dann nachdem sie ihr Ziel erreicht haben, vom Gefoppten selbst zu seiner Freude in ihrer Nichtigkeit erkannt werden. Besonders reich an solchen muthwilligen, lustigen Liebesintriguen sind die Lustspiele Calderons. Der im Mittelalter in Spanien vorherrschende Frauendienst, die romantische Geistesrichtung, das beliebte räthselhafte Wesen und die zur Lebensaufgabe gewordene Liebesabenteuersucht machen es ihm leicht, sich in dieser Sphäre zu bewegen, ohne durch die Vorführung manches kecken unweiblichen Gebahrens, wie das Benehmen der Donna Angela in der „Dame Kobold", das Anstandsgefühl seiner Zuschauer zu verletzen.

Shakespeare, dem die Sitten seines Volkes für solche Extravaganzen minder günstig waren, liess in seinem „Viel Lärm um Nichts", die Liebesintrigue sich psychologischer Mittel bedienen und die Liebe Benedicts und Beatricens, die sich gegenseitig verhöhnen und mit beissendem Spott überschütten, durch die geschmeichelte Eitelkeit, sich von einander in aller Stille geliebt zu glauben, herbeiführen. In Folge dieser allgemeinmenschlichen Motivirung steht die Intrigue Shakespeares über der Calderons. Calderon hat nur für ein gewisses Volk und für eine gewisse Zeit geschrieben, Shakespeare aber hat für die ganze Menschheit und für alle Zeiten Geltung. Die Schwächen des menschlichen Herzens allein, nicht die wandelbare Sitte oder Unsitte, liefern ihm die Triebfedern zu seiner Intrigue.

Nur in diesem psychologischen Spiele der Empfindungen oder in ihrem muthwilligen Scherzen kann die Intrigue rein komisch bleiben, die Schilderung der Verletzung eines practischen Interesses oder ethischer Sitte aber geben dem Komischen den Charakter des Ironischen oder Satirischen. Dieses

Hinübergreifen in die mit ihr verwandten, aber ihrem innern Wesen fremden Formen kann die Komödie bei der positiven Natur ihrer Intrigue, die immer einen bestimmten Zweck anstrebt, nur in sehr seltenen Fällen vermeiden und hat sogar in den Fällen, in denen sie uns das Bild der Sittenverderbniss einer ganzen Zeit vorführt, ebenso wie die Satire, keinen befriedigenden Abschluss. George Dandin heirathet eine Adlige und wird von ihr betrogen. Aber anstatt ihre Eltern von ihrer Treulosigkeit zu überzeugen, wird in Folge ihrer Intrigue der Schein des Unrechtes gegen ihn gewendet. Er ist von der Unwahrheit der Intrigue überzeugt, aber diese Ueberzeugung bringt ihm keine Beruhigung und daher auch uns keine Befriedigung. Wie in der Satire fehlt auch hier die Versöhnung und lässt selbst im Herzen der Zuschauer eine Bitterkeit zurück, die nur durch das Bewusstsein gemildert wird, dass er durch seine dumme Eitelkeit sich selbst sein Schicksal bereitet hat. Tu l'as voulu George Dandin ist die einzige Versöhnung dieser satirisch gewürzten Komödie von Molière.

Weniger verletzend für unser sittliches Gefühl ist die ironische Komödie, in der die Hauptperson des Stückes durch ihr Betragen das herbeiführt, was sie um jeden Preis zu vermeiden sucht. Hier ist die Intrigue keine Folge allgemeiner unsittlicher Zustände, sondern individueller Eigenheiten. Das ironisirende Individuum hat ein Recht zu dieser Intrigue und der Ironisirte hat es verdient, betrogen zu werden, weil er durch Laune, Eigensinn oder Interesse, sich bewegen liess, der Natur Gewalt anzuthun. Selbst dem von der Intrigue schmerzlich berührten Subjecte fehlt deswegen die Versöhnung nicht. Nachdem es durch den Misserfolg von der Fruchtlosigkeit seiner widernatürlichen Bestrebungen überzeugt wird, sieht es sein Unrecht ein und versöhnt sich mit seinem Schicksale, wenn keine unberechtigte, unvernünftige Leidenschaft ihn daran hindert. Ja, selbst die unvernünftige Leidenschaft wird, wenn sie nur den Schein eines Rechtes für sich hat, von der Komödie berücksichtigt. Während sie alte Gecken, die um junge Mädchen werben, milzsüchtige Pedanten, die ihre lebenslustigen Bräute einsperren und von jedem geselligen Umgang fern halten, als gefoppte, dumme Teufel ausgehen lässt, wird der unbeugsame Widerstand eines harten, eigen-

sinnigen Vaters gegen die Liebe seiner Tochter zu einem würdigen, aber armen, jungen Manne, durch eine einträgliche Stelle, glückliche Speculationen oder günstigen Erfolg gebrochen. Der Conflict der Pflichten, der in der Tragödie soviel Trauer und Jammer zur Folge hat, wird in der ironischen Komödie zur beiderseitigen Zufriedenheit gelöst. Nur ein eingebildetes Recht wird in ihr verletzt, ein wirklich bestehendes aber mit seinem Gegensatze versöhnt. Die Verletzung eines Rechtes durch das Andere ist keine richtige Lösung für die ironische Komödie und wenn wir es auch billigen, dass ein junges Mädchen hinter dem Rücken ihres zudringlichen alten oder pedantischen Liebhabers ein ehrbares Verhältniss mit einem Andern unterhält, so können wir die ehebrecherische Liebe einer verheiratheten Frau, mag ihr Mann noch so unliebenswürdig sein, doch nicht gutheissen. Das Vergnügen an solchen zweideutigen Stücken ist das Merkmal einer Verirrung des sittlichen Bewusstseins, wo die ethischen Gefühle ihre Giltigkeit ein Recht begründen zu können, verloren haben.

Hingegen ist die politische Komödie gegen ihren ethischen Inhalt ganz indifferent. In dieser komischen Form der Tragödie der Alten tritt die Komödie aus dem engen Kreise des Hauses auf die Weltbühne hinaus und zeigt uns die geheimen Fäden, die das stille Familienleben mit den lärmenden Staatsumwälzungen und die kleinen menschlichen Schwächen mit den grossen gewaltigen geschichtlichen Ereignissen verknüpfen. Ihr Gebiet ist die Familienintrigue, wo die eigentlichen politischen Ereignisse noch nur in der Ferne gezeigt werden, nur noch eine blosse Ahnung, nur blos gedachte sind, ihre Atmosphäre, in der sie sich bewegt, ist noch eine heitere, eine scheinbar harmlose. Nur mit den Vorbereitungen zu den grossen Ereignissen sich begnügend überlässt sie es der Tragödie, uns ihre Entwicklung vorzuführen, sie selbst ist ein blosses Intriguenspiel, in dem unser Interesse von der Beschaffenheit der Intrigue allein in Anspruch genommen wird, sie ist die unmittelbare Satire der Intrigue selbst. Wenn die satirische Komödie uns die menschlichen Schwächen und Laster vorführt, so sehen wir hier das dunkle Bild der Intrigue selbst, sowohl in ihrer Gewissenlosigkeit, welche vor keinem Mittel zurückschreckt, um ihren Zweck zu erreichen, als auch in

ihrer Schärfe der Erfindung und Feinheit der ausgedachten Mittel, die beide in ihrer absoluten Potenz hier vertreten sind. Die handelnden Personen sind daher, ebenso wie die der Tragödie, die Träger einer allgemeinen Idee. Wie dort die concrete Gestalt einer sittlichen Macht, so sehen wir hier die Incarnation der höchsten Potenz des formalen Verstandes, der, nur sich selbst als absolut anerkennend, in seiner practischen Bethätigung sich durch nichts als die Grenzen seiner eigenen Macht bestimmen lässt. Die ethische Beschaffenheit des Zweckes, der durch die Intrigue angestrebt wird, ist dieser Form des Komischen Nebensache, es kann in ihr auch das Gute siegen, aber dieses ist ihr nur zufällig und gehört nur ihrem Stoffe, nicht ihrem Wesen an, ihr selbst ist es einerlei, ob das Gute oder das Böse triumphirt, wenn sie nur die Intrigue in ihrer ganzen Schärfe und Gewandheit zeigen kann. Die einzige Schuld ist ihr deswegen der Mangel an Klugheit, an dem die Guten wie die Bösen zu Grunde gehen und ebenso wie in der tragischen Ironie, durch eben die Mittel, durch die sie ihrem Schicksale zu entgehen glauben, in dasselbe hineinrennen. Wie dort ihre Wesenlosigkeit, so entzieht ihnen hier ihre Verstandslosigkeit die Berechtigung zu existiren.

Dieser Unabhängigkeit des Verstandes begegnen wir auch in der Eristik. In dieser philosophischen Form der Intrigue bildet ebenso wie im Intriguenspiel der Verstand die höchste Potenz, die ihre Beschränkung nur in ihrer eigenen Grenze findet. Gegen jeden Inhalt gleichgiltig nimmt er keinen Anstand sich zum Anwalt des Unwahren, Unsittlichen zu machen und freut sich ebenso über den von ihm herbeigeführten Triumph des Falschen, Wesenlosen, wie über die siegreiche Vertheidigung des Wahren. In beiden sieht er nur die Manifestation seiner eigenen Unendlichkeit, die er mit eitlem Behagen zur Schau trägt, ohne selbst dadurch, wie in der Intrigue, irgend einen Vortheil für sich anzustreben. Daher seine vollständige Inhaltslosigkeit. Im Intriguenspiel bildet wenigstens ein reeller Zweck den Inhalt der Verstandesthätigkeit, in der Eristik aber ist sie ganz inhaltslos, das eitle Scheinen seiner leeren Unendlichkeit ist der einzige Inhalt des Verstandes in seiner Bethätigung, den er auch bewahren muss, wenn er nicht zur Hässlichkeit werden soll. Die Intrigue kann, ungeachtet ihrer

Gewissenlosigkeit, uns durch die Grösse des von ihr angestrebten Zweckes bestechen, ja manchmal sogar den Schein der Erhabenheit annehmen, die Eristik aber in ihrer selbstgefälligen Kleinlichkeit kann nur als eitler Schein, als Gaukelspiel der formalen Unendlichkeit des Geistes uns gefallen, sobald sie selbst an ihre Allmacht zu glauben anfängt, das Weisse schwarz und das Schwarze weiss machen zu können sich wirklich zutraut, wie es die Sophisten mit Hilfe des Verstandes zu Stande gebracht zu haben vorgaben [1]), da wird sie in ihrer dünkelhaften Anmaassung jedem Inhalte die ihr beliebige Beschaffenheit auch wirklich geben zu können, zur Hässlichkeit.

Seine bildliche Form findet dieses inhaltslose Gedankenspiel in der Arabeske, in der die Form sich von jedem positiven Inhalte frei macht und an ihrer eigenen Selbstständigkeit sich ergötzt. Wie der Verstand in den sophistischen Trugschlüssen folgt hier die Form ihren eigenen Eingebungen, ohne sich irgendwie durch die Wirklichkeit bestimmen zu lassen, sie ist weder die Nachahmung oder die Verschönerung irgend einer wirklichen Gestalt, noch die Totalität verschiedener nebeneinander sich befindender mathematischer Figuren, sondern das bunte Spiel des sich selbstüberlassenen Formensinnes, ihre Verschlingungen sind nur der harmonische Tanz der inhaltlosen Gestalten.

Mit dieser absoluten Inhaltlosigkeit hat die komische Form des Schönen ihre höchste Stufe erreicht. In ihren früheren Phasen ist die Form noch ein von Aussen hergenommenes, zur Verstandesthätigkeit nur in äusserer Beziehung stehendes, fremdes Moment, hier aber sind Form und Wesen identisch, die Form ist bei sich selbst angelangt. Der Verstand als formale Potenz freut sich seiner eigenen Bethätigung, er geniesst sich selbst und ergötzt sich an dem Gefühle seiner eigenen Unendlichkeit.

Im weiteren Fortschreiten des Komischen geräth der Verstand in Widerspruch mit sich selbst, macht sich von jeder Rücksicht auf seinen positiven Inhalt frei und behält, ungeachtet seiner inneren Entzweiung, die äussere Form der Einheit mit sich selbst. So bringt er jeden noch so sehr in die Augen fallenden

---

[1]) Τὸν ἥσσω λόγον κρέσσω ποιέειν: Arist. Rhet II, 24.

Widerspuch, wie das frühere Geborenwerden der Kinder vor den Eltern, die Ungleichheit einer Grösse mit sich selbst oder das Fortbestehen der Totalität eines Dinges, nachdem seine Theile verschwunden sind, in die Form der Verständigkeit und widerspricht sich selbst, indem er vernünftig zu sprechen scheint. In diesem sichselbstbewussten Wahnsinn vernichtet der Verstand sich selbst, indem er die äussere Form seiner Thätigkeit bewahrt, die disharmonirenden Theile sind von ihm harmonisch zusammengefügt, aber in ihrer Harmonie tönt noch die unaufgelöste Disharmonie nach.

Diese Entzweiung des Verstandes mit sich selbst ist die komische Form der Wesenheit des Schönen. Selbst in der Arabeske bleibt der abstracte Begriff, als das Wesen des Schönen, vom Komischen noch unberührt, hier aber ergreift das Komische den Begriff selbst. Der Begriff löst sich von seinem Inhalt los, lässt, wie bei dem bekannten Messer ohne Klinge, dem der Stiel fehlt, seinen positiven Gehalt ausser Acht und fährt in seiner abstracten Leerheit fort, sich als Begriffsform zu behaupten.

Vom Verstandeshumor wird diese Form des Komischen gebraucht, um den unreellen theoretischen Idealismus lächerlich zu machen, dessen allgemeine Sätze er auf concrete Gegenstände anwendet, wodurch ihr innerer Widerspruch destomehr hervortritt. Auf diese Weise hat Jean Paul „diese Höhe, auf der es so schwindelnd und luftig ist, dass keine Begriffe mehr zu- und nachreichen, wo wir mit und an der blossen Sprache ohne jene weiter hinaufzuklimmen suchen müssen", lächerlich gemacht. Seine ganze Clavis Fichtiania ist nur eine Reihenfolge solcher bizarrer Einfälle, die bei all ihrer Inhaltslosigkeit doch die einheitliche Form des Begriffes bewahren. So lässt er das Fichte'sche Ich schaffen, bevor es selbst vorhanden ist, es werden, ohne zu sein, in der Verschiedenheit unterschiedlos verharren und fährt so fort, sich in diesem vernünftigen Unsinn herumzutummeln, um die inhaltslose Leere dieser Scheinbegriffe desto greller zu beleuchten. Wie den Auswüchsen der Phantasie, als des geistigen Formentriebes, so tritt der Verstandeshumor auch den Uebergriffen der Vernunft entgegen. Beide werden von ihm mit denselben Waffen bekämpft; wie dem ausschreitenden geistigen Formen-

triebe, hält er auch der von der Verständigkeit sich entfernenden Vernunft den Spiegel der Wirklichkeit entgegen und sucht so die Uebereinstimmung aller Geisteskräfte herbeizuführen, deren Harmonie die höchste Schönheit bildet.

Nur so kann das Komische mit den positiven Mächten in Berührung kommen, sie selbst kann es nicht wiederstrahlen, sein formales Wesen macht es ihm unmöglich, der Wiederschein positiver, in sich einiger Potenzen, wie die der Vernunftideen, zu sein. Dieselben können wohl wahr oder unwahr, aber nie zum komischen Reflex werden, Form und Inhalt sind in ihnen identisch, die Form kann nicht von ihrem Inhalte losgelöst werden und als blosse Form fortbestehen. Die höchste Stufe des Komischen ist die Verstandesform. Wiewohl es der Entwicklung der Idee des Absoluten folgt, kann es doch nicht diese Stufe überschreiten. Der Verstand ist die Grenze des Gebietes des Komischen, seine höchste Gestalt die zu ihrem eigenen Inhalte gewordene abstracte Form des Schönen.

Das Hässliche.

Die Kehrseite des Schönen ist das Hässliche. Wie jenes die Erscheinung der Wesenheit, ist dieses die Erscheinung der Unwesenheit. Damit aber die Unwesenheit erscheine, muss sie eine concrete Gestalt annehmen. Diese concrete Gestalt der Unwesenheit ist das Hässliche.

Die blosse Abwesenheit des Schönen genügt nicht einen Gegenstand hässlich zu machen, nur in der Ethik, wo die concrete Form der Pflicht voraus bestimmt ist, kann das Unterlassen derselben zu einer sittlichen Unidee werden, in der Aesthetik aber würde die blosse Abwesenheit des Schönen ungenügend sein, um dem Hässlichen individuelle Gestalt zu geben. Das Hässliche ist daher nicht die Negation, sondern die Zerstörung des Schönen.

Diese Zerstörung trifft das Schöne selbst. Nicht der Stoff als Träger des Schönen, sondern das Schöne selbst wird zerstört und zum Inhalte des Hässlichen herabgewürdigt. Die Trümmer des Schönen selbst sind die Erscheinung des Hässlichen.

Das Hässliche an sich ist inhaltsleer. Ungeachtet dass es verschiedene Gestalten annimmt und bald als unharmonisch, bald als unförmlich und bald als missgestaltet erscheint, ist es doch immer sich selbst gleich, es ist nur die abstracte Negativität, die ihre Gestalt vom Schönen erhält. Wie sich selbst, so bestimmt das Schöne auch das Hässliche. Selbst in seinem Untergange ertheilt das Göttliche seiner eigenen Vernichtung die Existenz.

Die Zerstörung des Schönen erhält aber nicht nur ihren positiven Inhalt vom Schönen, sie geschieht auch durch das Schöne. Dass Hässliche kann nicht nur keine sichtbare Gestalt ohne das Schöne annehmen, es kann auch ohne dasselbe nicht entstehen. Damit das Hässliche erscheine, muss das Schöne sich selbst negiren.

Dieses Negiren des Schönen durch das Schöne entsteht durch die Steifheit des Schönen. Wie die höheren Schönheitsformen nur dann entstehen können, wenn die niederen Formen des Schönen zu Gunsten der Höheren ihr besonderes Wesen aufgeben und sich den Anforderungen derselben fügen, wenn die geraden Linien sich den Bedürfnissen der allgemeimeinen Harmonie, die Harmonie des thierischen Körperbaues sich der des menschlichen Geistes anpasst, so kann auch das Hässliche nur dann entstehen, wenn die niederen Phasen des Schönen gegen die Höheren sich abschliessen und sie dadurch negiren, wenn die sich fortsetzende gerade Linie die Harmonie zerstört und die thierischen Formen im menschlichen Gesichte die Erscheinung des Geistes verkümmern. Das Schöne kann nur durch das Schöne zum Hässlichen werden, die amorphen Körper sind wohl interesselos, aber nicht hässlich, wo das Schöne ganz fehlt, da kann auch das Hässliche nicht entstehen.

Die nicht zustandegekommene höhere Form des Schönen muss deswegen im Hässlichen sichtbar sein, wir müssen den Versuch der Natur sich über das Niedrige zu erheben, wie auch das Unterliegen des Edlern wirklich sehen. Das blosse Unterlassen der Zeichnung der höheren Form, selbst in den Fällen, wo sie vorausgesetzt wird, wie das Wegbleiben des geistigen Ausdruckes in einem harmonischschönen Gesichte, erweckt in uns nur das Gefühl der Unzufriedenheit mit dem Geleisteten, nicht aber jenes Gefühl des Unbehagens, welches wir bei dem Anblicke des Hässlichen empfinden. Dieses Gefühl wird nicht durch die Wahrnehmung einer mangelnden Vollkommenheit, sondern nur durch das Gewahrwerden der Selbstzerstörung des Schönen hervorgerufen. Das Hässliche ist nicht blos das von der Idee verlassene Endliche, es ist das von sich selbst abgefallene Schöne, die Titanenwerdung des Göttlichen, welche ästhetische Gestalt angenommen hat [2]).

---

[1]) Auch das Uebel ist nur die Zerstörung einer höheren Phase des Göttlichen durch eine niedere, wie die Zerstörung der harmonischen Formen oder moralischen Ordnung durch die Macht. Die bösen Geister werden deswegen für abgefallene Engel angesehen, die nach der allgemeinen Versöhnung wieder zum Absoluten zurückkehren werden.

Daher der ethische Charakter des Hässlichen. Das Schöne ist die Erscheinung einer gewissen Phase des Göttlichen, das Hässliche die des Wesens des Bösen selbst, mit dem es nicht blos in seiner höchsten Phase zusammenfällt, sondern in allen seinen Entwicklungsstadien identisch ist und auch nur so lange seinen Charakter behält, als es die ästhetische Erscheinung der Selbstvernichtung des Göttlichen ist, als adäquate Form irgend einer positiven Wesenheit aber hässlich zu sein aufhört. Dasselbe Hässliche, welches uns in seiner Reinheit abstösst, verklärt sich im Komischen zur Schönheitsform und nimmt sogar im Dynamischerhabenen die Gestalt der Unendlichkeit an. Ebenso verliert das Hässliche seinen abstossenden Charakter, wenn es uns die Ueberwindung des Niederen durch das Höhere veranschaulicht. Wenn uns auch jede Missgestalt missfällt, so empfinden wir doch bei dem Anblicke der verzerrten Züge des von Reue zerknirschten Verbrechers eine gewisse Befriedigung, ein Gefallen am Hässlichen, welches hier vom Göttlichen überwunden und zum Stoffe des Schönen herabgesetzt wird.

Der Maassstab, mit dem das Hässliche gemessen wird, ist daher ein doppelter. Dasselbe wird entweder von dem in demselben zur Erscheinung gelangten zerstörten Schönen oder von der Art der Selbstzerstörung des Göttlichen bestimmt. Im ersten Falle wird die Negation von der Positivität, im letzteren die Negation von sich selbst bestimmt, indem die abstracte Zerstörung, nicht die concrete Gestalt derselben dem Hässlichen seine Stellung anweist. In Folge dessen ist das Hässliche nach dieser Seite hin nicht wie in seiner Progression nach oben, wo es sich an das Schöne anlehnt, unbeschränkt, sondern von einer bestimmten Minimalgrösse bedingt, die es nicht überschreiten darf, ohne sein Dasein einzubüssen. Seine Rückkehr zu sich selbst, ist auch seine eigene Vernichtung. Wiewohl jeder noch so sehr beschränkte Raum in unendlich kleine Theilchen zerlegt werden kann, so findet doch das Hässliche mit dem Aufhören der Wahrnehmung des zerstörten Positivschönen seine Grenze und wird mit der völligen Vernichtung des Schönen zum ästhetisch Nichtseienden, zum Gleichgiltigen, welches höchstens nur dazu geeignet ist, in uns einen Widerwillen gegen die rohe Gewalt hervorzurufen, die diese Zer-

störung vollbracht hat. Der wahrgenommene Gegenstand selbst ist nicht mehr hässlich, er deutet nur eine in der Vergangenheit stattgefundene hässliche That an, wir ahnen nur das frühere verderbliche Walten einer rücksichtslosen, von keinem sittlichen Principe geleiteten Macht, ohne sie selbst im zerstörten Gegenstande wahrzunehmen. Das vollständig zerstörte Schöne ist nicht selbst hässlich, es ist nur die Symbolik des Hässlichen. Ja, selbst als Symbolik des Hässlichen eignet es sich nur für die Zerstörung der untern Phasen des Schönen, in denen keine niedere Form an die Stelle der vernichteten tritt und die Vorstellung des Hässlichen nur durch das in unserer Erinnerung vorhandene Bild ihrer früheren Gestalt hervorgerufen werden kann, in den höheren Phasen des Schönen aber kann selbst die Symbolik sich keiner vollkommenen Zerstörung bedienen, ohne einen grossen Theil ihrer Wirkung einzubüssen. In diesen Phasen des Schönen muss selbst die Symbolik die Zerstörung der höheren Phasen des Schönen durch die Vorführung seiner niederen Formen andeuten und durch die Vollkommenheit seiner gewaltsam herbeigeführten niederen Phasen die Vollendung der früheren ahnen lassen. Die Zerstörung muss sich nur auf eine gewisse Phase des Schönen erstrecken, dessen niedere Formen aber müssen von ihr ganz unberührt bleiben, wenn sie uns das Hässliche der Macht, die hier gewaltet, in seiner ganzen abschreckenden Gestalt andeuten soll. Denn mit der grösseren Schönheit der Ruinen wächst unser Widerwillen gegen die verwüstende rohe Gewalt und die einzelnen Theile eines grausam verstümmelten Körpers erfüllen uns mit desto grösserem Abscheu gegen den böswilligen Zerstörer, je schöner sie noch in ihrer Verstümmelung sind.

Ausser ihrer Beschränkung auf die Symbolik der gewaltsamen Vernichtung der untersten Schönheitsformen ist die absolute Zerstörung des Schönen als Hässlichkeitsform auch von der Meinung der Menschen abhängig. Dieselbe Zerstörung, die in dem einen Falle in uns die Vorstellung des Hässlichen wachruft, ist in einem andern unvermögend, dieselbe in uns hervorzubringen, wenn unsere Meinung von der Beschaffenheit des Zerstörers, seinen Absichten und Beweggründen, die ihn zu dieser gewaltsamen That verleitet haben, eine andere ist, da hier unser Widerwillen nicht der Zerstörung, sondern

dem Zerstörer, dem titanischen Trotze, der frevelhaften That gilt.

Diese Abhängigkeit ist indessen dem ganzen Gebiete der Symbolik des Hässlichen eigen. Selbst in ihrer Gestalt als die Andeutung der in einer früheren Zeit vollzogenen Zerstörung der höhern Phasen des Schönen kann sie das subjective Wissen von der Verwerflichkeit der That nicht entbehren. Wir müssen überzeugt sein, dass die That wirklich eine freiwillige, vorbedachte war und nicht durch äussern Zwang veranlasst wurde. Der freie Wille ist eine nothwendige Bedingung dieser Hässlichkeitsform, eine von vernunftlosen Naturkräften verursachte Zerstörung erweckt in uns das Bild des Schrecklichen, nicht des Hässlichen, es beschleicht uns bei ihrer Wahrnehmung ein wehmüthiges, niederdrückendes Gefühl unseres Unvermögens, den gewaltigen rohen Kräften entgegenzutreten, nicht aber die unangenehme Empfindung, die der Anblick des Hässlichen in uns hervorruft. Die Hässlichkeit ist hier nur der Reflex der rohen Willkür, nur unter der grellen Beleuchtung des Bösen wird das Uebel zum Hässlichen.

Mit dieser Realität des Bösen unterscheidet sich die symbolische von der bildlichen Form des Hässlichen. Denn während die bildliche Form des Hässlichen nur der Schein des Bösen ist, vergegenwärtigt uns seine symbolische Form das wirkliche Böse in seiner unheilvollen, zerstörenden Thätigkeit. Die Symbolik des Hässlichen beschränkt sich deswegen nur auf die Vergegenwärtigung der wirklich verübten bösen That, das noch nicht zum Ausbruche gekommene Böse aber muss, wenn es zur Erscheinung gelangen sollte, die bildliche Gestalt des Hässlichen annehmen, die verzerrten eckigen Züge müssen die innere Disharmonie und die subjective Zerrissenheit veranschaulichen und dem Ethischhässlichen räumliche Form geben. Hier kommt die Hässlichkeit der sichtbaren Gestalt der innern Disharmonie, nicht wie in der Symbolik der bereits wirklichen, vollbrachten, der Vergangenheit angehörenden That zu.

Dieses Sichtbarwerden der innern Entzweiung ist die einzige Bedingung unseres Missfallens an der bildlichen Gestalt der Hässlichkeit des Bösen. Wie die Erscheinung der Sanftmuth uns anzieht, wenn ihr auch keine wirkliche Güte zu Grunde liegt, so stösst uns die äussere Gestalt des Bösen ab, auch wennsie nur die

hohle Form der Verworfenheit ist, wenn auch unter der äussern Hülle des Bösen ein alles Gute und Schöne warm empfindendes Herz schlägt. Die ästhetische Erscheinung ist zwar gewöhnlich der wahre Ausdruck des geistigen Inhalts, aber sie ist nicht von ihm abhängig. Ebenso wie die ethische, bestimmt die ästhetische Idee sich selbst, wie das wirkliche Böse sich der Wahrnehmung entziehen kann, so kann auch die ästhetische Gestalt desselben zur Erscheinung gelangen, ohne dass ihr ein wirklicher Inhalt innewohnt, der Mangel ihres ethischen Seins thut ihrem äthetischen keinen Abbruch, das im blossen Scheine seine Verwirklichung findet.

Dagegen ist überall, wo dieser Schein fehlt, auch das Hässliche nicht vorhanden. Die zerstörte unterste Stufe des Schönen ist nur die Symbolik des Hässlichen, die Vernichtung aller Form, das Ekelhafte. Das Zurückgehen der Zerstörung jenseits aller Form macht die Zerstörung zum Widerwärtigen, indem hier nicht die Zerstörung der Form, sondern die Formlosigkeit selbst, als abstracte Negation jeder Form, zur Erscheinung gelangt. Hautausschläge, eiternde Wunden sind nicht mehr hässlich, sie sind scheusslich, sie sind nicht mehr die Zerstörung einer bestimmten Form, sondern die Versinnlichung der Zerstörung selbst, die concrete Gestalt der Negation, die ästhetische Form der Abstraction des Bösen. Das Hässliche ist uns durch die in ihm zwar verunstaltete, aber doch noch vorhandene Form, wenn auch unangenehm, doch wenigstens geniessbar, das Ekelhafte aber in Folge des Mangels jeder Form widerwärtig und abstossend, jenes ist der Form der Abstraction des Begriffes zuwider, dieses ungeeignet, vom Formensinn aufgenommen zu werden.

Ein ähnliches Gefühl ruft auch in uns die unverschämte cynische Verletzung der allergewöhnlichsten Sittengesetze hervor. Grosse unwiderstehliche Leidenschaften sind erhaben, gewöhnliche Vergehen hässlich, jedem Anstand aber hohnsprechende Frevel widerwärtig. Wie im physischen Ekel, widert uns auch hier die nackte, abstracte Negation an, die nicht nur eine bestimmte sittliche Macht negirt, sondern jenseits aller ethischen Form im trüben Schlamme des Lasters sich wälzt.

Dieser vollständige Bruch mit dem Schönen unterscheidet das Scheussliche vom Hässlichen. Denn während das Hässliche

in eine höhere Schönheitsform eingehen und so selbst zum Schönen werden kann, wird das Scheussliche nie zum Schönen. Die Disharmonie kann in Harmonie aufgelöst, die die Einheit der niedern Formen des Schönen störenden Linien sich mit ihnen in einer höhern harmonisch zusammenschliessen. Das Scheussliche aber, vermag nie mit dem Schönen sich zu versöhnen. Das Hässliche kann desswegen manchmal zur Vervollständigung des Schönen gebraucht werden, nicht aber das Scheussliche. Wenn wir auch den pissenden Knaben in der Hochzeit zu Kana von Paul Veronese sehr niedlich finden, weil er uns die engelreine, kindliche Naivität vergegenwärtigt, so würde uns die Gestalt eines seine Nothdurft verrichtenden Kindes Ekel verursachen, wir würden darin ein Bild der Verkommenheit sehen und, anstatt uns angezogen zu fühlen, uns mit Abscheu davon abwenden[1].

Das Ideal des Hässlichen ist daher, weder in der ästhetischen Unvollkommenheit des Objectes, noch in der Vollkommenheit des Wesens des Hässlichen, als absoluter Negation, zu suchen. Das Formlose ist ganz interesselos, die Versinnlichung der Zerstörung selbst aber scheusslich. Wie in seinen niederen Formen muss das Hässliche auch im Ideale sich an das Schöne anlehnen und schlägt mit dem Verlassen dieses positiven Bodens in seine eigene Negation um. Damit zeigt sich die vollständige Abhängigkeit des Hässlichen vom Schönen. Selbst das höchste Ideal des Hässlichen ist weder sein eigenes Wesen, noch die blosse Negation des Schönen. Das vernichtete Schöne muss selbst darin zur Erscheinung gelangen, das Hässliche muss auch in seiner höchsten Phase,

---

[1]) Auch Potter ging in seinem berüchtigten, in der Gallerie der Eremitage zu Petersburg sich befindenden Bilde mit der pissenden Kuh nicht über die Grenzen des Hässlichen hinaus, und wenn auch ihr Wegbleiben dem Bilde keinen Eintrag gethan hätte, so findet dieser vielleicht unnöthigerweise hinzugekommene Misston doch seine Ausgleichung in der erhöhten Harmonie der hier geschilderten idyllischen Natur. Hingegen können wir den Gebrauch des Ekelhaften als Motiv der Kunst, wie es im Gemälde des Murillo im Museum zu Madrid, die heilige Elisabeth als Pflegerin kranker Bettler und Aussätziger darstellend, der Fall ist, nicht billigen, da das Scheussliche in Folge des Mangels jeder Form, sich nie mit dem Schönen zu einer höheren Harmonie verbinden kann.

die Trümmer des zerstörten Schönen als Kainszeichen an der Stirn tragen und dadurch selbst in seiner Auflehnung gegen das Schöne, seine Abhängigkeit von demselben bekunden.

Ebenso wie im Schönen bildete daher auch im Hässlichen bei den Griechen die menschliche Gestalt den höchsten Inhalt ihres absoluten ästhetischen Ideals. Da das Absoluthässliche die Zerstörung des Absolutschönen ist, so war ihnen die verunstaltete menschliche Gestalt das Absoluthässliche. Ihr Ideal des Hässlichen waren nicht die strafenden Erinnyen, sondern die Satyrn und Silenen. Jene konnten in ihrer Furchtbarkeit noch schön sein, diese aber blieben mit ihren ziegenartigen Ohren und Haaren, ihren Schwänzchen am Rücken und ihren Pferdehufen immer hässlich. Wie die harmonischen Formen der menschlichen Gestalt den Griechen das Absolutschöne waren, so waren ihnen die unförmlichen Missbildungen derselben das Absoluthässliche. Ihre absolute Hässlichkeit trägt desswegen ebenso wie ihre absolute Schönheit keine ethische Färbung, ihre Satyrn und Silenen sind keine schadenfrohe, verderbenbringende Wesen. Sorglose, heitere Kinder des Waldes sind sie in ihrer frohen Ungebundenheit ausgelassen lustig, neckisch, genusssüchtig, aber nicht böse. In der Mitte zwischen dem Thier- und Menschenreiche stehend hat ihre Hässlichkeit keinen ethischen Charakter, sie ist nur die Verletzung der höchsten harmonischen Schönheit.

Auch in den geistigen Eigenschaften der Satyrn und Silenen sehen wir dieselbe Charakterlosigkeit vorwalten. Gleich ihrer ethischen neigt sich auch ihre geistige Natur nach keiner Seite hin, sie sind schalkhaft und albern, muthwillig und feige zugleich und deswegen keines von beiden. Die entgegengesetzten Eigenschaften halten sich gegenseitig die Wage und lassen keine einzige zu einer charakteristischen Ausbildung gelangen und zu einer bestimmten Hässlichkeit sich gestalten, ihr ganzes Wesen ist die gestörte, absolute Harmonie menschlicher Gestalt und Eigenschaften, keine charakteristische Disharmonie. In Folge dessen ist die Satyrgestalt auch ungeeignet irgend welche Schönheit anzunehmen und der Versuch der jüngern attischen Schule die Gestalt des Satyr zu verschönern und dieses Ideal der interesselosen Hässlichkeit in eine anmuthige Gestalt naiver Schönheit zu verwandeln, bezeugt

nur, dass die griechischen Künstler jener Zeit ihr eigenes Hässlichkeitsideal nicht begriffen haben. Denn wenn auch diese Gestalt dadurch ansprechender, lieblicher und schöner geworden ist, so hat sie doch ihre eigentliche Bedeutung durch diese Verschönerung eingebüsst. Soll der Satyr auch in der Kunst seine Bedeutung als Ideal der interesselosen Hässlichkeit bewahren, so muss sie sich dessen Hässlichkeit gefallen lassen und nicht die ihr von der religiösen Vorstellung des Volkes überlieferte alte, bärtige und garstige Gestalt desselben zu verschönern suchen.

Berechtigter dazu war die Kunst bei der Gestaltung der Antaien, Empusen, Lamien und Panisken, da diese Spuckgestalten, als blosse bestimmte Hässlichkeitsformen, mit der Unidee des Hässlichen selbst nicht identisch waren und der Kunst in ihrer Formengebung freien Spielraum liessen. Ein Gleiches gilt auch von den Kentauren, die zwar eine grosse Aehnlichkeit mit den Satyrn und Silenen haben, aber doch nur die Versinnlichung der rohen, wilden, unbändigen physischen Kraft, nicht die des Hässlichen selbst sind; ihre Hässlichkeit ist nicht absolut, nicht der allein die ganze Gestalt bestimmende Grundton ihres Wesens, sondern nur eine Folge ihrer Beschaffenheit, die bei einer mildern Auffassung auch die Form der Schönheit annehmen kann, ohne sich selbst zu vernichten. Ebenso kann die Verschönerung des Hässlichen bei allen Gestalten, die nicht das Hässliche selbst, sondern nur eine hässliche Eigenschaft, Zustand oder Beschaffenheit versinnlichen, stattfinden. In diesen Gestalten kann die Kunst das Hässliche nach Möglichkeit ganz zu verwischen suchen und die betreffende hässliche Eigenschaft, Zustand oder Beschaffenheit durch ein Attribut andeuten, wie die Griechen das Greisenalter an den Graien nur durch das weisse Haar, die Verführung an den Sirenen nur durch verlockende Mienen andeuteten und selbst der Meduse bei all ihrer Schrecklichkeit einen gewissen Anflug von Schönheit gaben[1].

Wie das griechische Ideal des Hässlichen die Verunstaltung der menschlichen Gestalt, so ist das Romanische die Verunreinigung und Trübung des inneren Menschen. Wie das

[1]) Medusa Rondanini.

griechische Ideal des Schönen, so blieb auch das des Hässlichen auf der Oberfläche, mit der Vertiefung des Schönheitsideales in das Innere des Menschen nahm auch das Ideal des Hässlichen einen ethischen Inhalt an. Dieser ethische Inhalt des romanischen Ideals des Hässlichen ist das Böse. Gleich dem classischen Ideal erhält es, als die Negation der absoluten Idee des positiv Schönen, von derselben seine Bestimmung. Wie das classische Ideal des Hässlichen die verkümmerte menschliche Gestalt, so ist das Romanische die Inversion der Idee des Guten. Das romanische Ideal des Hässlichen schliesst deswegen die niederen Formen des Schönen nicht aus, es muss nicht wie das classische Ideal verunstaltet sein, ungeachtet seiner Schönheit ist es nicht minder hässlich. Ja, seine Schönheit wird sogar manchmal selbst zum Hässlichen, wenn sie nur dazu dient, um die Menschen zum Bösen zu verleiten. Das Sichtbarmachen des Bösen ist daher die Hauptaufgabe des Künstlers bei der Abbildung des romanischen Ideals des Hässlichen, nicht die Verunstaltung desselben. Als das Absoluthässliche braucht das Böse seine Hässlichkeit nicht von einer ausser demselben stehenden, eine niedere Stufe des Schönen zerstörenden Hässlichkeitsform zu borgen, die Hässlichkeit des Bösen genügt sich selbst, auch wenn sie nicht unnöthigerweise verzerrt wird. Das muthwillige Hässlichmachen des Bösen, wie es bei den Künstlern des Mittelalters üblich war, ist nur eine Folge der falschen Auffassung des romanischen Ideals des Hässlichen, welchem die Künstler bei völlig verändertem Inhalte noch immer hellenische Formen gaben und dadurch in blosse Manier ausarteten. Diese Darstellungsweise des romanischen Ideals des Hässlichen ist der ästhetische Ausdruck des dem Mittelalter auch auf andern Gebieten eigenthümlichen Festhaltens an leeren Formen und todten Buchstaben, aus denen der Geist bereits entwichen ist, sie ist die Scholastik der Kunst.

Daher die ältere Abbildung des Teufels als Satyr, wie wir sie in der Kathedrale zu Rheims und im Seesturm des Giorgione finden, in welcher die hellenische Abbildung des Absoluthässlichen ganz beibehalten wurde und selbst in späterer Zeit konnte sich das romanische Ideal des Hässlichen vom classischen Beigeschmack nicht frei machen. Ja, sogar bis auf

den heutigen Tag giebt die Volksvorstellung dem Bösen keine vollkommen tadellose menschliche Gestalt. Ungeachtet seiner Fähigkeit sich jede beliebige Form zu geben, darf er es nicht wagen seine Füsse zu zeigen, um sich nicht durch seinen Pferdehuf zu verrathen. Die verunstaltete menschliche Gestalt ist zwar in dieser irrigen Auffassung des romanischen Ideals des Hässlichen nicht die absolute Hässlichkeit selbst, aber doch die absolute Erscheinungsform derselben. Die bildliche Versinnlichung ist nur zur symbolischen Darstellung des Absoluthässlichen herabgesetzt worden, aber bei alldem ist sie doch seine einzigmögliche Erscheinungsweise geblieben.

Eine confessionelle Färbung nimmt das romanische Ideal des Hässlichen in der Abbildung des Bösen als Trinität an, wo das Absolutböse in drei gleichen, widrighässlichen Persönlichkeiten abgebildet ist. Hier ist ausser der Hässlichkeit der Gestalten, die dem classischen Ideale des Hässlichen angehört, das Ganze nur der absolute Gegensatz der christlichen Gottesidee, der sich nicht auf den ethischen Inhalt, sondern nur auf die äussere Form derselben, auf die theologische Auffassung der absoluten Idee erstreckt und in Folge dessen, ebenso wie das classische Ideal des Hässlichen, auf der Oberfläche bleibt. Zu dieser Kategorie des theosophischen Absoluthässlichen gehört auch die Vorstellung vom sogenannten Hexensabbath, in dem der ganze christliche Gottesdienst verspottet und selbst der Opfertod Christi vom Satan parodirt wird. Auch hier beschränkt sich das Hässliche auf das Carikiren religiöser Handlungen, die in derselben Form, in der sie für heilig gehalten, lächerlich gemacht werden, es ist das Absoluthässliche einer bestimmten Religionsgemeinde, nicht das der ganzen Menscheit [1]).

Einer mehr natürlichen, allgemein erkennbaren Darstellung des Absolutbösen begegnen wir in einigen Abbildungen des

---

[1]) Einen rein christlich-hierarchischen Charakter hat die Abbildung des Bösen im Campo Santo Pisano als Philosoph, in der nur der gegen den Zwang religiöser Dogmen sich auflehnende freie Gedanke als das Absolutböse dargestellt wird. Auch die symbolische Abbildung des Bösen als schwarzen Vogel (Siehe Didron Iconogr. Chret p. 477) ist, wenn auch nicht hierarchisch, so doch reinchristlich, da der heilige Geist in der alten christlichen Symbolik die Gestalt eines weissen Vogels hatte.

bösen Principes mancher Religionen, die noch auf einer niedern Culturstufe stehen. Wir brauchen beim Anblicke des blutdürstenden mexikanischen Huitzilopochtli, des afrikanischen Sissa, des cingalesischen Kumaras und des wendischen Czernebog nicht vorerst gewisse theologische Satzungen und religiöse Gebräuche zu kennen, um in ihnen die ästhetische Erscheinung des Bösen wahrzunehmen. Das Böse nimmt in ihren grellen, unheimlichen Zügen, ihren fletschenden Zähnen, ihrem starren, schreckenerregenden Blicke, selbst lebendige Gestalt an, bei deren Anblick sich jeder Mensch eines schauervollen Grauens nicht erwehren kann, welcher Zeit, welcher Religion oder welchem Lande er auch angehören mag. Aber in diesen Naturreligionen ist das Böse noch keine Auflehnung gegen das Gute, das Gute steht noch nicht über dem Bösen, es hat selbst noch den Charakter der Nothwendigkeit, des Instinktes, nicht den des freien Willens. Die Bilder ihrer bösen Götter sind deswegen nur schreckenerregend, nicht Absoluthässlich, sie sind nur die Versinnlichung des physischen Uebels, nicht die der Auflehnung gegen die absolute Positivität, nicht die Abbildungen des Ethischbösen.

Soll das Böse zum wirklichen Ideale des Absoluthässlichen werden, so muss es weder einen blos theologischen Charakter haben, noch in der niedern Region des blossen Naturinstinktes stehen bleiben. Im ersten Falle ist es nicht allgemein verständlich, im zweiten nur furchterregend, nicht absoluthässlich. Die allgemeine Verständlichkeit und absolute Hässlichkeit bekommt das Böse erst mit seinem ethischen Inhalt, der nicht, wie die Satzungen einer positiven Religion, das Mysterium einer bestimmten Genossenschaft, sondern das Eigenthum der ganzen Menschheit ist.

Dieser ethische Inhalt des Absoluthässlichen ist die Auflehnung des Eigenwillens gegen die ewigen, von allen Menschen für heiliggehaltenen Sittengesetze. Aber wie die Sittengesetze selbst, muss auch deren Verletzung ein Ausfluss des sich selbst genügenden freien Willens sein, eine durch gemeine Interessen, niedrige Begierden, momentanaufbrausende, sinnverwirrende Leidenschaften herbeigeführte unsittliche Handlung ist zwar hässlich, aber nicht böse und deswegen auch nicht absoluthässlich. Das Absoluthässliche ist die Erscheinung der Ver-

letzung des freien Willens durch den freien Willen, der Abfall der absolutsittlichen Form von sich selbst. Daher die diabolische und zugleich lächerliche Gestalt des Bösen. Der Böse übt das Böse aus, nicht weil es ihm nützt, sondern weil er es will [1]), er sucht den Menschen in das Verderben zu stürzen, nicht weil es ihm Vortheil bringt, sondern nur weil er das Verderben menschlichen Glückes, als Werk des Guten, wünscht. Mit wahrer Teufelswuth stürzt er sich auf das ihm im Wege stehende Gute, um es zu vernichten, weil es der Verwirklichung seines Eigenwillens hinderlich ist. Da aber das Gute aus diesem ungleichen Kampfe immer siegreich hervorgeht und das an dem einen Orte Zerstörte an dem andern verjüngt wieder ersteht, so ist er in seiner Wuth lächerlich. Diese Danaidenmühe des Bösen, der sich ein Ziel setzt, welches er nie erreichen kann und es zu seinem Aerger sehen muss, „dass dieser plumpen Welt, soviel er unternommen nicht beizukommen ist und dass immer ein neues und frisches Blut circulirt“ macht ihn zum Gegenstande des Spottes, er traut seiner Kraft zu Tugend und Sittlichkeit, „weil sie an den Körpern haften, von den Körpern strömen und die Körper schöner machen, auch mit den Körpern zu Grunde richten zu können“, aber ungeachtet aller Anstrengungen sieht er sie immer in erneuerter frischer Gestalt vor sich stehen.

Dieser spasshaften Seite in der Figur des Teufels gehört der gefoppte dumme Teufel in den Kirchenspielen des Mittelalters an und auch der symbolischen Darstellung des Bösen als Conglomerat von bizarren, heterogenen Dingen, wie sie im Mittelalter gebräuchlich war, liegt dieser Zug des Lächerlichen zu Grunde. Der Teufel erscheint in dieser Darstellung weder schrecklich noch hässlich, sondern in wahrer Hanswurstgestalt.

Ebenso begegnen wir dieser Hanswurstgestalt im Karaguez Nordafrikas. Aber hier ist der Teufel nicht nur ohnmächtig, er ist auch unfrei. Selbst Sclave seiner eignen Leidenschaft bewegt er sich nicht in den höheren Regionen sitt-

[1]) To do aught good never will be our task,
But ever to do ill our sole delight,
As being the contrary to his high will
Whom we resist . . . . .

Milt. Parad. lost I, v. 159/62.

licher Verderbniss, sondern wälzt sich im schmutzigem Pfuhle des niedrigen Lasters und der gemeinen Begierde wie ein ganz gewöhnlicher „Höllenlump“ herum, ein hoher Höllenfürst wäre diesen noch auf einer niederen Kulturstufe stehenden Völkern, die noch keinen Sinn für das Absoluthässliche haben, weil ihnen das Absolutschöne noch unbekannt ist, eine ganz fremde, unverständliche Erscheinung.[1])

Eine angemessenere Gestalt nimmt die Ohnmacht des Bösen in der Religion der Inder an. Derselbe ist gegen das Gute ohnmächtig, aber das kleinste Vergehen liefert den Sünder ganz vertheidigungslos in seine Hände. Kali, das böse Prinzip der Inder, lauert deswegen auf das Begehen eines Fehltritts, um den Menschen in ihre Macht zu bekommen, ihn zu weitern Vergehen zu verleiten und ihn so nach und nach ganz zu Grunde zu richten.

Aehnlich der Kali der Inder ist die Hybris der griechischen Tragiker, bei denen das ethische Prinzip in den Vordergrund tritt. Gleich der Kali erlangt auch die Hybris durch die eigene Schuld des Menschen ihre Herrschaft über ihn, verlockt ihn zu neuer Sünde, bis ihn die Strafe der Götter ereilt und er eine Beute der unüberwindlichen Ate, schuldbeladen untergeht.[2]) Auch die deutsche Faustsage ist nur

---

[1]) Dieser Klasse ist meines Erachtens auch die possirliche Gestalt des Narren mit einem kleinen Barte und verstellten Augen zuzuzählen, welchen die Parsen nach dem Berichte des Anquetil bei Kleuker III, 249, am ersten oder 21. Adar zu Pferde durch die Stadt herumführten, mit warmen Specereien rieben, dann mit Schnee und Eis bewarfen und sogar später mit Schlägen traktirten. Da derselbe besonders über die Unannehmlichkeiten, die ihm die Wärme verursachte, welche mit dem guten Prinzipe der Parsen identisch ist, sich beklagte, denjenigen, die ihm kein Geld gaben Böses zufügte, indem er ihre Kleider mit Koth und schwarzer Tinte besudelte, nach der zweiten Betstunde aber seine Macht verlor und von der Menge misshandelt wurde, so glaube ich darin die Gestalt des Ahriman, des Bösen der Parsen, zu erkennen, der der Menschheit immer zu schaden sucht, vom guten Geiste aber daran verhindert wird, dem er auch nach dem Glauben der Parsen einst ganz unterliegen wird.

[2]) — τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μέτα μὲν πλείονα τίκτει,
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννᾳ.
— — — — — —
— — — — — —

eine Variation desselben Gedankens, dass der Mensch nur dann dem Teufel verfallen ist, wenn er sich selbst ihm überliefert und dass der Böse ohne sein Entgegenkommen ihm gegenüber ganz machtlos ist.

Aber allen diesen Gestaltungen liegt blos die moralisirende Absicht zu Grunde, die grösstmögliche Vorsicht gegen jede Sünde einzuschärfen. Die Darstellung des Bösen ist hier nicht Selbstzweck, sie ist nur Mittel zu einem ausserhalb derselben stehenden Zwecke, sie malt nur das Böse, um vor dessen Verlockungen zu warnen, nicht um es selbst zur Erscheinung zu bringen.

Als Selbstzweck tritt die Zeichnung des Bösen in dessen Abbildung als Mönch auf. In dieser Gestalt sehen wir die Schlauheit, die Gemeinheit und die Heuchelei selbst sichtbare Formen annehmen und zur Erscheinung gelangen. Das Böse ist hier nicht nur symbolisch angedeutet, noch in seiner lächerlichen Ohnmacht, in seiner Selbstvernichtung oder zur abmahnenden Warnung gezeichnet, es hat wirkliche ästhetische Realität, die uns mit Abscheu erfüllt. Aber auch diese Gestalt ist nicht die Versinnlichung des Absolutbösen, sondern nur des Gemeinen, das Böse ist hier nicht sich selbst genug, es ist nur im Dienste niedriger Leidenschaften, roher Sinnenlust und gemeiner Interessen, weshalb ihm auch der Ausdruck des höheren Selbstbewusstseins fehlt, welches dem Absolutbösen, als dem Gegensatze des Absolutguten, zukommt, dieser Adel des Satans, der im stolzen Gefühle seiner Selbstgenügsamkeit das Böse ausübt, weil er es will, nicht weil es ihm Vortheil bringt.

Denn ebenso, wie dem Absolutguten sind auch dem Absolutbösen niedrige Gewinnsucht und gemeine Interessen zuwider. Das Gemeine ist die ethische Form der Verwesung, die jedes sittliche Gebilde zerstört und selbst das Böse in sei-

φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ νεάζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν ὕβριν
τότ' ἢ τότ' ἔστ' ἂν ἐπὶ τὸ κύριον μόλῃ
φαεσκότον,
δαίμονά τε τὰν ἄμαχον ἀπόλεμον ἀνίερον,
θράσος μελαίνας μελάθροισιν Ἄτας
εἰδομέναν τοκεῦσιν. Aeschyl. Agam. V. 727/740.

Auch der Satan der Mohammedaner, Iblis, kommt nur, wenn er angerufen wird.

ner Reinheit nicht bestehen lässt, es ist die Unterwerfung der sittlichen Mächte unter den physischen Instinkt, des freien Willens unter die Materie, die ihren eigenen Gesetzen folgend jede moralische Fessel sprengt und in ihrer formlosen Ueberwucherung uns anwidert. Wir suchen im Gemeinen vergebens nach irgend welchem formgebenden Prinzipe, gleich dem physischen Ekel liegt es jenseits aller Form, es ist nicht mehr hässlich, es ist scheusslich.

Die Darstellung des Absolutbösen als Gemeinheit gehört deswegen noch einer niederen Stufe an, in der die Ethik sich noch nicht von der zwingenden Naturnothwendigkeit befreit hatte und findet sich auch in den mehr fortgeschrittenen Naturreligionen, wie die der Inder und Parser, in denen das Böse zwar moralische Gestalt angenommen hat und nicht mehr als rohe sinnlose Naturkraft, sondern als niedrige Begierde und gemeine Leidenschaft den Menschen in das Verderben treibt, aber dessenungeachtet doch nicht mehr als physische Leidenschaft, kein sich selbstbestimmender Wille ist. Wie in seiner früheren Phase als blosse rohe Kraft trägt es hier noch in seiner ethischen Gestalt die Fesseln der Naturnothwendigkeit, es ist noch das ethische Uebel, nicht das ethische Böse. Daher die bange Vorsorge und ängstliche Verwahrung gegen schädliche physische Einflüsse auf unsere moralische Temperatur, die in diesen Religionen in bizarren Gebräuchen und wunderlichen Speisegesetzen ihren Ausdruck finden. Aus der früheren Anschauung dieser Naturreligionen sich herausbildend blieb das Böse auch in seiner ethisirten Form noch die Materie, die Kraft, es hat sich vom physischen Boden noch nicht abgelöst, es ist noch nicht frei geworden.

In Folge der ihm anhaftenden Unfreiheit ist auch das Böse in diesem Stadium nur dann ästhetisch zu gebrauchen, wenn es sich durch die Anwendung ungewöhnlicher Mittel und unberechenbarer Schleichwege den Schein der Freiheit giebt; wenn es zu etwas Grossem seine lüsternen Blicke erhebt und es durch offene Gewalt oder List zu erlangen sucht, oder wenn es in seinen Wirkungen schaudererregend ist. Im ersten Falle söhnt uns die Unendlichkeit des Verstandes mit der ethischen Unfreiheit aus, das Gemeine gleicht hier dem Davus der Komödie, dessen überraschende, jeder Voraussicht

sich entziehende Ränke es uns vergessen machen, dass dieser übergrosse Aufwand an Witz und Geist nur auf Befehl eines fremden Willens geschieht. Im zweiten Falle wird es zur Erhabenheit, seine grossen Dimensionen entziehen seine ethische Unfreiheit unsern Blicken, wir bewundern den vom gemeinen Interesse getragenen, nach Hohem strebenden Sinn, wie wir jede überwältigende Aeusserung einer Naturkraft ungeachtet ihrer Unfreiheit anstaunen. Im dritten Falle wird das Gemeine zum Furchtbaren. Diese Furchtbarkeit des Gemeinen ist die ethische Form des Schrecklichen. Wie grosse Naturrevolutionen, der Untergang ganzer Schöpfungen uns die schreckenerregende Unwiderstehlichkeit der zerstörenden rohen Kraft versinnlichen, so zeigen uns die Trümmer einer sittlichen Welt die Grösse der Leidenschaft, deren hochgehende Wogen die ethischen Grundpfeiler der menschlichen Gesellschaft niedergerissen haben, in ihrer ganzen Furchtbarkeit. Wie dort das physische Grauen, so söhnt uns hier der moralische Schauder mit der Unfreiheit aus. Der Schrecken, welchen wir beim Anblicke des gewissenlos angerichteten Unheils empfinden und das Mitleid mit den Opfern dieser in ihrer sinnlosen Verblendung sich nur allein als berechtigt erkennenden Selbstsucht sind der Läuterungsprozess, der die niedrige gemeine Leidenschaft erst würdig macht ein Gegenstand der Kunst zu sein.

Shakespeare, der die geheimsten Regungen des menschlichen Herzens kannte, brachte auch deswegen nie die Gemeinheit allein auf die Bühne, immer ist sie bei ihm entweder durch den ungewöhnlichen Scharfsinn, mit dem sie die ihr gegenüberstehenden Hindernisse aus dem Wege zu räumen sucht oder durch die Hoheit ihres Zieles oder durch die Furchtbarkeit ihrer Wirkungen, gleichsam mit dem Glorienschein des Bösen verklärt. In den meisten seiner Tragödien finden wir zwei, ja sogar alle drei Läuterungsmittel des Gemeinen vereint. Die Ränke des Jago sind in ihrer Anlage feingesponnen, in ihren Wirkungen schrecklich; die herzlose Undankbarkeit der Töchter des Königs Lear treibt ihren von bitterer Noth hartbedrängten und von herzbrechendem Kummer gebeugten alten Vater zum Wahnsinn, ihre grenzenlose, selbstsüchtige Herrschgier entzweit sie untereinander und giebt Ed-

mund, dem gewissenlosen Bastard Glosters, willkommene Gelegenheit durch kluge, listige Benutzung ihrer niedrigen Begierden nach dem Besitze der Krone zu streben, am Ende stürzt alles zusammen und unter dem grellen Widerschein des allgemeinen Unterganges verklärt sich das Gemeine zum Furchtbaren. Dieses Furchtbare steigert sich bei Shakespeare oft zum Entsetzlichen; er häuft in seinen Tragödien Leichen auf Leichen, Alles ist dem Tode verfallen. Ja, um das Furchtbare in seiner ganzen Schauerlichkeit zur Erscheinung zu bringen, lässt er sogar auch die Unschuld mit untergehen und durch das traurige Schicksal des Schuldlosen das Gemeine zur tragischen Erhabenheit sich verklären.

Dieser Glorienschein des Bösen bestimmte auch manche Künstler die Mönchsgestalt, ungeachtet dass sie nur das Gemeine, nicht das eigentlich Böse, zur Darstellung bringt, für die Vergegenwärtigung des Teufels zu wählen. Feingesponnene, gewissenlose Intriguen, tiefdurchdachte, unheilvolle Pläne, das Streben nach den höchsten irdischen Gütern, endloses Weh und Leid, welches durch die maasslose geistliche Herrschsucht über die Häupter unzähliger Familien gehäuft wurde, alles vereinigt sich hier, um dem niedrigen Gemeinen den Schein der Freiheit zu geben. Aber diese Freiheit ist nur illusorisch, bei all der Unendlichkeit ihrer quantitativen Grösse bleibt die Gemeinheit doch immer unfrei, sie ist nicht der Ausfluss eines nur sich selbst zu seinem eigenen Inhalt habenden freien Willens, sondern die hässliche Frucht eines rohen, sinnlosen Naturprozesses, die wohl die falsche Schminke der Freiheit anlegen kann, aber ungeachtet des vorgetäuschten Scheines, doch einer dunklen Nothwendigkeit gehorchen muss, in deren engen Banden sie immer gefesselt bleibt [1]). Die-

[1]) Manche Aesthetiker gestehen selbst dem Absolutbösen keine Willensfreiheit zu, weil er sich im Gegensatze zum allgemeinen Willen befindet und durch denselben begrenzt wird. Diese Begrenzung betrifft aber nur sein äusseres Verhältniss oder die Ohnmacht seinen Willen zu verwirklichen, nicht seine innere Unendlichkeit, seine Selbstgenügsamkeit, da diese von der Facultät seinen Willen zu verwirklichen ganz unabhängig ist und jedem Willen zukommt, der seinen letzten Grund in sich selbst hat, auch wenn er unvermögend ist sich Realität zu geben, bleibt doch auch der ethisch individuelle Wille frei, selbst wenn er von den Zufäl-

ses sclavische Wesen, dessen Brandmal die Mönchsgestalt an der Stirne trägt, macht sie ungeeignet das Absolutböse ästhetisch zu vergegenwärtigen. Als Gegensatz des Absolutguten darf das Absolutböse keiner niedrigen Phase des Bösen angehören, wie jenes, muss es seinen letzten Grund in seinem eigenen Willen haben, es muss das Zerrbild der absolutethischen Idee, die böse Gestalt des in seine Besonderheit versenkten freien Willens, nicht die einer finstern Naturmacht sein [1]).

ligkeiten, die das Erbtheil des Endlichen sind, durchkreuzt wird. Stichhaltiger wäre die Einwendung gegen die Willensfreiheit des Bösen, weil der böse Wille, als anormaler, ausserhalb des allgemeinen Willens stehender Wille, auch die begriffliche Nothwendigkeit des Willens, die Selbstbestimmung nicht besitzt und in Folge dessen auch kein eigentlicher Wille, sondern nur ein Scheinwille ist. Aber auch dieser Einwand ist nur dann richtig, wenn wir die Identität von Wille und Substanz zugeben und die Eigenliebe der Substanz als Grund annehmen, warum die Substanz kein anderes als sich selbst wollen kann. Ausserdem aber, dass die Identificirung des Willens mit der Substanz die Stofflichkeit des Willens bedingt, der gleichsam nur als eine Lebensäusserung der Substanz hingestellt wird, enthält diese Hypothese auch einen Widerspruch in sich selbst, indem wir den Prozess des Wollens bald als einen physiologischen Vorgang im innern Leben der Substanz, bald als eine besondere für sich bestehende Seelenkraft ansehen. Oder sollen wir vielleicht dem von Aussen bestimmten Willen neben der Qualität des von uns als des echten anerkannten substantiellen Willens auch die des Wollens absprechen?! Können wir aber dieses nicht, so müssen wir nothgedrungen auch zugeben, dass der Wille kein blosser Lebensprozess der Substanz ist und dem Bösen, ungeachtet seiner Substanzlosigkeit, doch die Willensfreiheit zuerkennen.

Diese Verwechslung des Willens in seiner abstracten Allgemeinheit, als blosses Wollen, mit dem bestimmten substantiellen allgemeinen Willen, hat auch in der Rechtsphilosophie den Irrthum veranlasst, den substantiellen Willen als Quelle alles Rechtes hinzustellen, was nur auf eine Tautologie hinausläuft indem es nur soviel heisst, dass das Recht die Quelle des Rechtes ist.

[1]) Auch in manchen Naturreligionen liegt diese Idee dem Absolutbösen zu Grunde. Das Absolutböse, welches in diesen Religionen das absolute Uebel bedeutet, ist ihnen keine für sich selbst bestehende besondere Potenz, sondern nur eine andere, aber verderbliche Gestalt ihres Absolutguten. Die Sonne, welche ihnen als belebende und erwärmende Macht für das Prinzip des Guten gilt, ist ihnen während der brennenden Sonnenhitze uud den kalten nebligen Wintertagen,

Demnach können wir als die wahre ästhetische Erscheinung des Absolutbösen nur die Inversion des Absolutguten, nur den Teufel selbst ansehen. Eine vollständige Vermenschlichung des Teufels macht das Absolutböse zum Gemeinen, wir können an ein so tiefes Sinken, an eine solche Verwilderung und Verschlechterung der menschlichen Natur, das Böse nur aus Eigensinn zu üben, nicht glauben und legen dem Bösen niedrige Motive zu Grunde. Um an die, wenn auch nur ästhetische Erscheinung des Bösen glauben zu machen, muss der Teufel schon durch seine äussere Erscheinung sich als Teufel legitimiren, ungeachtet seiner menschlichen Gestalt müssen wir in ihm ein anderes als wir geartetes Wesen erkennen, welches nur die äussern Umrisse der Gestalt mit uns gemein hat, in allem Andern aber von uns ganz verschieden ist. Es ist daher nur zu billigen, wenn die Maler der hochdeutschen Schule, nach dem Vorbilde Hans Holbeins des Aeltern, dem Teufel die Gestalt des Jägers gaben, in dessen scharfgekniffener Physiognomie das Böse selbst sichtbare Gestalt angenommen hat. Diese Vorstellung des Bösen als Jäger ist nicht nur local, weil das Volk in Deutschland im Jäger Odhinn den Teufel sah, oder nur christlich, weil Lucifer in seiner früheren Gestalt als Artemis den Bogen spannte, sondern allgemein menschlich.

Schon den Phöniziern war der Jäger Usoos das Princip des Bösen, Agreus der Jäger ein Titane und auch in der Bibel finden wir das Jägerwesen als Gegensatz der unschuldigen, reinen Frömmigkeit [1]). Die Veranlassung zu dieser Ansicht gab wahrscheinlich das rohe Leben der Jäger, ihr immerwährender Kampf mit den wilden Thieren und die in Folge dieses blutigen Handwerkes herbeigeführte Verhärtung und Verwilderung. Auch musste den von ihren Feldfrüchten lebenden

---

das des Bösen. Osiris wird in der Gluthitze selbst zum Seth, Melkart zum Löwen, Adonis zum Eber, Apollo zur lernäischen Schlange und Odhinn während des Winters zum Mitodhinn. Auch die Aschera und Astarte der Phönizier sind nur verschiedene Phasen des Mondes, der Indra und Agni der Inder nur die des Feuers in seiner Eigenschaft als leuchtendes und brennendes Feuer.

[1]) Esau war ein Mann kundig der Jagd, ein Feldman; Jacob aber ein frommer Mann blieb bei den Zelten. Genesis, Cap. 25, v. 27.

oder ihren sonstigen friedlichen Beschäftigungen nachgehenden Menschen das Hinschlachten selbst unschädlicher Thiere, welches mit in das Jägerhandwerk gehörte, als grausame Härte erscheinen und den Jäger in ihren Augen zu einem Raubthier in menschlicher Gestalt machen, das mit grausamem Behagen über seine Beute herfällt und sie mitleidslos hinwürgt.

Solange die Hirten selbst noch dieses blutige Weidmannswerk betrieben und ein wildes Nomadenleben führten, concentrirte sich der Hass und die Verachtung noch auf diese, später zum Gegenstande idyllischer Dichtung gewordene, harmlose Zunft[1]). Nicht nur die Aegypter schrieben dem Volke

[1]) Ein Bild der früheren Wildheit der Hirten finden wir in den ziegenweidenden Cyklopen die nach der Schilderung Homers (Odyss. 9, v. 106.) selbst Zeus und die andern Götter nicht fürchteten und in Polyphem, der sich nicht scheute die Gefährten des Odysseus zu erschlagen und zu verspeisen. Auch die Wohnungen der Hirten der vorgeschichtlichen Zeit, die sich in thierreichen, waldigen Gegenden befanden (οὔρεα θηριωδέστατα Herod. I, 110.) und die auch oft, wie aus den mannigfachen Schilderungen des Homer zu ersehen ist, von wilden Thieren angefallen wurden, deuten darauf hin, dass die Hirten zugleich Jäger waren.

Diese Verbindung des Hirten- mit den Jägerhandwerke, welche wir noch heutigen Tages bei vielen Nomadenvölkern des Nordens und der heissen Zone finden, fand auch in Aegypten in der früheren Zeit statt und erst später sonderte sich die Hirten- von der Jägerkaste ab. Dies, ist aus den widersprechenden Berichten des Diodor (1, 73,) der nur die Kasten der Priester, Krieger, Ackerbauer, Handwerker und Hirten kennt und des Plato (Timäos p. 24.), der auch die Jäger anführt, zu schliessen, da diese nur durch die Voraussetzung auszugleichen sind, dass die Quelle aus der Diodor schöpfte, einer früheren, die platonische aber einer späteren, mehr fortgeschrittenen Periode angehört, in der die einzelnen Beschäftigungen einen bestimmteren Charakter angenommen und sich mehr voneinander geschieden hatten.

Auf diese Weise sind alle von einander abweichenden verschiedenen Angaben über die Zahl der Kasten in Aegypten in Uebereinstimmung zu bringen So können wir die von Strabo erwähnte, auch bei den Parsen nach dem Texte des Avesta in der frühesten Zeit üblich gewesene Dreitheilung in Priester, Krieger und Handwerker in die älteste, die von Diodor in eine spätere, die von Plato in eine noch spätere vorhistorische Zeit, dagegen die von Herodot (II, 164.) erwähnte Eintheilung In Priester, Krieger, Rinderhirten, Sauhirten, Krämer, Dolmetscher und Handwerker in die historische Zeit verlegen. In der von Herodot gekannten Kasteneintheilung fehlen zwar auch die Jäger, aber da sie, wie aus der in ihr am meisten ersichtlichen Scheidung der ein-

der Hyksos, jenem Hirtenstamme, von dem sie einst überfallen wurden, alle möglichen Schandthaten zu und übertrugen ihren Hass auch auf die unter ihnen lebenden Hirten, die nach dem Zeugnisse der Bibel ihnen ein Greuel waren [1]). Auch den Griechen der alten vorhistorischen Zeit scheinen die Hirten ein Gegenstand des Hasses und der Verachtung gewesen zu sein, wie aus ihrer Dirke und Oedypussage zu ersehen ist, in denen die Hirten als Henkersknechte erscheinen, die jeden grausamen Auftrag auszuführen bereit sind und keinen Anstand nehmen Jemandem einen martervollen Tod zu bereiten oder Kinder den wilden Thieren auszusetzen.

Später als das Weidmannswerk sich zu einer besonderen Beschäftigung herausgebildet hatte, traten die Jäger an die Stelle der Hirten und wurden statt ihrer zum Bilde zügelloser Wildheit. Die wildaufbrausenden verheerenden Stürme nahmen dann in der Vorstellung des Volkes die Gestalt des Jägers an, die Rudras der Inder hatten Pfeil und Bogen und der Orion der Hellenen war als brausender Meeressturm ein schnelldahineilender, übermüthiger, wilder Jäger.

Die Oberdeutsche Schule ist daher bei ihrer Darstellung des Bösen in der Gestalt des Jägers nur der naturgemässen psychologischen Entwicklung der Volksdarstellung gefolgt, die das frühere Raubthier in menschlicher Gestalt zur concreten Erscheinung des Bösen selbst machte und dadurch die Möglichkeit sich schuf, das absolute Uebel in das Absolutböse umzuwandeln. Denn solange das Böse noch Thiergestalt hatte, konnte, ja musste es noch das blosse Uebel bedeuten. Da wir beim Thiere alles dem Instincte zuschreiben, so kann es ebensowenig, wie die verderbliche blinde Naturkraft, böse sein. Der Mensch aber kann seine Thaten selbst bestimmen, sein freier Wille macht ihn zum Herrn seiner Handlungen. Was dort aus zwingender Nothwendig-

---

zelnen Beschäftigungen von einander zu schliessen ist, der historischen Zeit angehört, in der die geordneten Zustände das Jägerhandwerk sowohl als Abwehr gegen wilde Thiere, wie als Nahrungszweig ganz überflüssig machten, so ist es anzunehmen, dass das ganze Jagdwesen damals verschwunden war, um erst später in der Diadochenzeit als Vergnügungsbeschäftigung wieder aufzutauchen.

[1]) Genesis cap. 46 v. 34.

keit geschieht, ist hier das Werk der freien Wahl; das Thier oder die finstern Naturmächte können nur das Uebel verursachen, der Mensch kann es auch wollen, das Uebel kann bei ihm die sittliche Form des Willens annehmen, sich in Uebelwollen verwandeln und zum Ethischbösen werden.

Die Phantasie des Volkes kann deswegen nicht dem Uebel die Gestalt des Menschen verleihen ohne es bald nach dem gewonnenen Bewusstsein seiner eigenen Willensfreiheit in das Böse umzuwandeln, wodurch allein das Absolutböse auch zum Absoluthässlichen wird. Der mordgierige Löwe, der blutdürstige Tiger kann auch schön sein, der Ausdruck der Verthierung im menschlichen Gesichte ist blos gemein, die sichtbare Gestalt des durch sich selbst vernichteten freien Willens aber ist als Gegensatz der höchsten sittlichen Idee mit der absoluten Hässlichkeit identisch. Die Oberdeutsche Schule hat auch deswegen das trotzige, verbissene, boshafte Uebelwollen im Gesichte des Widersachers besonders hervorgehoben. Die Schlauheit, die Heuchelei, die List sind nur Eigenschaften des Bösen, nur die Mittel, deren der Böse sich bedient, um zu seinem Ziele zu gelangen und die er verachtet, sobald er sich mächtig genug fühlt, seinem Eigenwillen durch offene Gewalt Geltung zu verschaffen, die Bosheit aber ist die Erscheinung des Bösen selbst in seiner absoluten Hässlichkeit.

Als Zeichen der Ohnmacht des Bösen dürfen dieselben indessen bei seiner ästhetischen Darstellung nicht fehlen. Ein vollständiges Wegbleiben des schlauen, hinterlistigen Ausdruckes würde dem Bösen die Majestät sichselbstbewusster Kraft verleihen und seine Nullität dem Guten gegenüber ganz verdecken. Um diese Unselbstständigkeit des Bösen zu veranschaulichen, geben ihm Milton und Klopstock einen gewissen schmerzlichen Ausdruck, einen Zug wehmüthigen Sehnens nach dem früheren seligen Zustande der Einheit mit sich selbst. Die ästhetische Erscheinung der innern Zerrissenheit des Bösen vergegenwärtigt uns aber nur seine subjective Unselbstständigkeit, seine innere Hohlheit, nicht seine objective Ohnmacht.

Die Vereinigung von innerer Verbissenheit, Uuzufriedenheit mit sich selbst und objectiver Ohnmacht finden wir in

Göthes Mephisto. Dieser Geist des Bösen möchte alles Bestehende vernichten, ärgert sich, dass ihm dies ungeachtet seiner Anstrengungen nicht gelingen kann und greift in seiner Verzweiflung, durch offene Gewalt zu seinem Ziele zu gelangen, seine Zuflucht zur List Faust in süsse Träume zu wiegen, um ihn in einem unbewachten Augenblicke zu überraschen. Solange Faust über seine Tugend wachte, solange er an sich selbst nicht verzweifelte, konnte Mephisto ihm nichts anhaben. Ja, selbst die naive Unschuld Gretchens trotzte den Teufelskünsten der Hölle, die an dem sichselbstunbewussten Sittlichkeitsgefühle wirkungslos abprallten, bis sie sich durch den Zauber der Umgebung bestricken liess und an sich selbst vergass. Um aber diese Situation herbeizuführen, musste sich der Teufel herablassen den Hanswurst zu spielen und mit Martha allerlei Kurzweil zu treiben, wodurch es ihm möglich wurde Gretchen und Faust sich selbst zu überlassen, sie in der sinnberückenden Einsamkeit dem verführerischen Reize der Wollust preiszugeben, sie sorglos zu machen und sie beide dann durch die Liebe zu verderben. Es ist merkwürdig zu sehen, wie Göthe in dieser vorzüglichen Zeichnung des Teufels kein einziges Moment weggelassen hat. Alle Phasen, die die Idee des Bösen in ihren verschiedenen Entwicklungsstufen durchgemacht, sind hier vereint. Göthes Mephisto ist das absolute Uebel und das absolute Böse zugleich. Boshaft und listig, ist sein Wesen die Lüge, die in ihrer Ohnmacht eine Hanswurstlaune vortäuscht, während sie im Innern in bitterm Aerger sich verzehrt. Weder die Blutgier des mexikanischen Huitzilopochtli, noch die Schadenfreude des persischen Eschem, noch das hinterlistige Lauern der indischen Kali, noch die Hanswurstiaden des spassigen Karaguez Nordafrikas, noch die wüsten Orgien des Hexensabbath, ja selbst die frühere Thiergestalt, die der Böse noch als blosses Uebel hatte, ist hier vergessen. Aber wie haben sich alle diese Momente versittlicht. Selbst der Teufel sucht für seinen frevelhaften, starrsinnigen Widerstand gegen das Gute einen ethischen Grund vorzuschützen. Es ist die Schlechtigkeit alles Vorhandenen, was in ihm den Wunsch rege macht, dessen Entstehen zu verhindern und nur der sündenhafte Stolz des Lichtes, das seine alte Mutter Nacht ganz verdrängen will, erfüllt ihn mit

giftiger Galle gegen die ganze Schöpfung. Man sieht dem Bösen sein böses Gewissen an, er will sich vor sich selbst rechtfertigen, dem Teufel genügt das blosse Wollen nicht, er will auch das Recht dazu haben. Aber dieses Recht ist der blosse Schein des Rechtes. Wie der frevelhafte Eigenwille, ist es auch nur der Gegensatz seiner eigenen Idee und anstatt sich dadurch dem Guten zu nähern, verzerrt der Böse nicht nur die Form der ethischen Handlungen, den freien Willen, sondern auch die absolute ethische Idee selbst.

Zu dieser Höhe konnte sich die ästhetische Erscheinung des Absolutbösen nur in der bildlichen Darstellung erheben, in der symbolischen Veranschaulichung blieb es ihr unmöglich über eine gewisse Stufe hinauszukommen, da der böse Wille weder durch einen Theil von sich noch durch seine Wirkung angedeutet werden kann. Als eine in sich einige, untheilbare formale Macht kann seine Totalität nicht in einzelne Theile zerlegt werden, seine schlimmsten Früchte aber können nur das höchste Uebel, welches auch durch die physische Rohheit und bestialische Blutgier verursacht werden kann, andeuten, nicht das Absolutböse selbst vergegenwärtigen. Die blossen verderblichen Wirkungen reichen nicht aus, die Gestalt des bösen Willens zu versinnlichen. Die symbolische Darstellung des Bösen ist deswegen in gewisse Grenzen gebannt, die sie nie überschreiten kann und umfasst mehr das physische Uebel als das ethische Böse, in dem sie sich höchstens bis zur Versinnlichung der List, der Schlauheit. des Gemeinen also der Attribute des Ethischbösen, nicht zu der des Ethischbösen selbst, hinaufschwingen kann.

Dieser höchsten Stufe der symbolischen Darstellung des Bösen gehört die biblische Versinnlichung desselben in der Gestalt der Schlange an. Wir begegnen zwar der Vorstellung des Bösen in Thiergestalt auch bei vielen Völkern, deren Religion noch auf einer niederen Culturstufe steht, auch die Cingalesen sehen im Lindwurm, die Malayen auf den Inseln des indisch-chinesischen Meeres im Alligator und die Parsen in der Schlange die Verkörperung des bösen Principes, aber während bei diesen Völkern die Schädlichkeit dieser Thiere sie zu Sinnbildern des Teufels machte, wird in der Bibel nur die ethische Seite hervorgekehrt. Die Schlange des biblischen

Paradieses ist nicht schädlich, sie ist nur hinterlistig, nur ihre Glätte, ihre Geschmeidigkeit, das einschmeichelnde Züngeln, die unzähligen Windungen, durch welche sie ihrem Körper jede Form geben kann, machen sie zum Symbol des Bösen, sie ist nur falsch, listig, heuchlerisch, ränkesüchtig, nicht mordgierig. Die für beide verderbliche offene Feindschaft des Menschen mit der Schlange entsteht erst, nachdem der Mensch sich der Sünde ergeben hat und kann auch als natürliche Folge der Uneinigkeit der Bösen untereinander angesehen werden, wodurch nicht nur der Sünder, sondern auch der Versucher an den Folgen des durch ihn herbeigeführten Bösen zu leiden hat,

Ein einer spätern Zeit angehörendes, jüdisches symbolisches Bild des Bösen, welchem wir oft in den Sprüchen Salomos begegnen, ist das zur Wollust und Lüsternheit reizende, verführerische Weib, dem auch alle ethischen Untugenden zugeschrieben werden, die in der Schlange symbolisch dargestellt sind. Diese Gestalt, die wir auch im Leben der Einsiedler in der thebanischen Wüste im Campo santo Pisano, in der Schlange mit dem Oberkörper eines Weibes im Sündenfall des Michel Angelo in der sixtinischen Kapelle zu Rom, in der Versuchungsgeschichte des heiligan Antonius und an andern Orten wiederfinden, entstand unter dem Eindrucke des allem sittlichen Anstand und besserem Gefühle hohnsprechenden babylonisch-phönizischen Mylitta-Ascheradienstes, in dem die Frauen und Mädchen jeden Fremden zur Unzucht einluden und sich ihm preisgaben. Das Weib ist deswegen hier selbst zum bösen Verführer geworden. In der Bibel hat das Weib auch ihren Antheil an der ersten Sünde. Aber dort ist sie selbst die Betrogene, sie ist nur lüstern, leichtsinnig, aber nicht böse.

Göthe ging in seiner Achtung vor dem weiblichen Geschlechte noch weiter. Gretchen ist bei ihm nicht nur in dem feingesponnenen Netze des Teufels selbst gefangen, sie ist nicht nur an all dem Unglücke, welches Faust betroffen, unschuldig,. sie selbst ist nicht einmal die unfreiwillige Ursache seines Falles. Faust wurde nur durch ihr Bild, welches der Teufel ihm im Traume vorzauberte, nicht durch sie selbst zur Sünde verleitet. Die erst später zu einer grossen Voll-

kommenheit gelangten Teufelskünste leisteten hier den Frauen einen, vom Teufel selbst vielleicht unbeabsichtigten Liebesdienst. In der guten alten paradiesichen Zeit, in der der Böse noch nicht seine Macht über das Reich der Träume ausgedehnt hatte, musste sich unsere ehrbare Mutter Eva selbst bemühen, um Adam den Apfel mundgerecht zu machen.

Im Hiob ist das Hauptmoment im Wesen des Bösen die Gemeinheit, der der Glaube an das Bestehen des wahren, interesselosen Guten abgeht. Der Satan bekämpft nicht das Gute als solches, er glaubt nur an dessen Existenz nicht, er stellt sich deswegen selbst unter die Herrschaft des Absolutguten, dessen Oberhoheit er anerkennt und von dem er auch in seiner von ihm selbst eingestandenen Ohnmacht die Ermächtigung zum Handeln sich erbittet. Er ist zwar auch verleumderisch und unheilbringend, aber dies ist keine Folge seines bösen Willens, sondern seines Unglaubens an die Realität des Guten [1]. Der Satan des Hiob ist nicht die sündenhafte titanische Willkür, die das bereits vorhandene Gute verdrängen will, um ihren Eigenwillen an seine Stelle zu setzen, sondern die in sich selbst versunkene, nur an ihre alleinige Existenz glaubende Gemeinheit.

Hier nimmt das Böse die Gestalt der Ironie an, die dem Glauben an das Gute als einer Selbsttäuschung die Existenzberechtigung abspricht und jeder tugendhaften Handlung ein schmutziges Motiv gemeiner Selbstsucht unterlegt. Die Gemeinheit hat hier nicht nur concrete individuelle Existenz, wie in der Darstellung des Bösen als Mönch oder lüsternes Weib, sie tritt als ein individualisirtes metaphysisches Prinzip auf, welches für sich zwar nicht das Recht, dagegen aber alle Realität in Anspruch nimmt. Als Verkörperung der Gemeinheit in ihrer übermüthigen, thörichten, sichselbstüberschätzenden Eitelkeit muss daher in dieser Gestalt der ironische Zug hervorgehoben werden. Im Absolutbösen als titanische Willkür kann nur der Trotz des Bösen dem Guten gegenüber zur Erscheinung gelangen, hier aber bildet die Ironisirung desselben als eine vermeintliche unberechtigte Existenz den Kern der ganzen Gestalt, in der allein die Gemeinheit zum höheren ethischen Bösen wird.

[1]) Hiob I. v. 9/12.

Grosse ungewöhnliche List, himmelstürmende Pläne und die Herbeiführung erschütternder Unglücksfälle lassen das Gemeine nur im Lichte formaler Unendlichkeit erscheinen, sie sind nur im Dienste desselben, nur die Mittel die das Gemeine in Bewegung setzt, um zu seinem Ziele zu gelangen, während es selbst von ihnen unberührt ist, denn ungeachtet aller scheinbarer Unendlichkeit, die es umgiebt, bleibt es dasselbe, was es früher war, das magische Zauberlicht der Unendlichkeit beleuchtet nur seine Oberfläche. Hier aber verklärt sich das Gemeine selbst zur Ironie. Die Ironie ist hier nicht nur eine Eigenschaft, ein Mittel des Gemeinen, sie ist seine Form, seine Gestalt, das selige Bewusstsein der sich als allein real wähnenden physischen Nothwendigkeit, welches auch dieser Gestalt eine gewisse plastische Ruhe, ein absolutes Sicherheitsgefühl verleiht, das, in der Wirklichkeit ungerechtfertigt, nur ein Ausfluss ihrer maasslosen Eitelkeit und Selbstüberhebung ist, wodurch sie zu Falle gebracht wird.

Dieser Fall wird auf zweierlei Weise herbeigeführt, entweder durch den absoluten Unglauben an die Möglichkeit einer jeden, noch so unbedeutenden interesselosen, ethischen Handlung oder durch das allzugrelle Hervortreten des Momentes der eitlen Selbstüberhebung. Im ersten Falle wird das Gemeine, indem es sich in seiner Negation alles Guten zur alleinigen Positivität machen will, zu seiner eigenen Caricatur, im zweiten vernichtet die Ironie des Guten durch ihre Uebertreibung sich selbst, verliert mit dem Ueberschreiten ihrer quantitativen Grenze auch ihre qualitative Eigenschaft als Hässlichkeit und wird zum Lächerlichen.

Vermenschlicht finden wir diese Gestalt in dem alles Edle verhöhnenden Gemeinen, das nur im physischen Genusse, schmutzigen Orgien seine Befriedigung findet, an die Tugend nicht glaubt, weil es unfähig ist sie zu üben, bei jeder Handlung nur seinen eigenen Vortheil, nur seine Sinnenlust im Auge hat, die es selbst dann sehnsüchtig herbeiwünscht, wenn es in seiner Blasirtheit nur noch ein blosses Scheinleben führt und gleich den wesenlosen Schatten im Hades, nach den nicht mehr von ihm zu erreichenden Lebensgenüssen melancholisch zurückblickt.

Von dieser vampyrartigen Gestalt, welche, obschon der

Körperwelt entrückt, doch kein andres Vergnügen als den physischen Genuss kennt, ist diejenige zu unterscheiden, die gleich entfernt vom krassen Realismus wie vom naturfeindlichen Spiritualismus, zwar keine blosse willenlose, von unvernünftigen rohen physischen Kräften in Bewegung gesetzte Maschine, aber auch kein blut- und fleischloses, abstractverständiges Wesen ist. Diese Gestalt ist nicht nur nicht hässlich, sie ist schön. Wie der Spiritualismus nur durch seine Rücksichtslosigkeit gegen jeden natürlichen Factor zur Rohheit wird, so wird der Realismus nur durch seine maasslose Ueberhebung und Verhöhnung jeder ethischidealen Regung zum Hässlichen, der Gegensatz beider ist hier noch kein unversöhnlicher und kann auch zur harmonischen Schönheit werden, wenn jedes Glied des Contrastes innerhalb seiner Grenzen bleibt und nicht durch die Verdrängung des andern selbst zum disharmonisch Hässlichen wird.

Die Unvereinbarkeit der beiden Glieder dieses Contrastes tritt erst im romanischen Ideal des Absolutbösen ein. Als Gegensatz des Absolutguten kann der böse Wille keinen Vertrag mit dem Guten eingehen, jede freiwillige Beschränkung hebt seine Qualität als böse, jede unfreiwillige seine Schädlichkeit auf, die erste vernichtet ihn selbst, die zweite überliefert ihn der Lächerlichkeit.

Sosehr die Ohnmacht ein Erbtheil des Bösen ist, darf sie daher doch beim Absolutbösen während seiner Bethätigung nicht ersichtlich sein. Wenn auch seine Bemühungen das Gute zu vernichten immer von Misserfolg begleitet sind, so müssen doch diese Misserfolge nur durch das ihm überlegene Gute herbeigeführt werden, die ersichtliche Unmöglichkeit oder Gegenstandslosigkeit seiner Bestrebungen vernichtet das Böse zugleich bei seinem Erscheinen und giebt es dem Lächerlichen Preis. Grosse an kleinen Dingen ausgelassene Zerstörungswuth erscheint uns kindisch, eine kleine winzige das Absolutböse beherbergende Gestalt komisch. Wir sehen zwar auch hier das Böse erscheinen, aber diese Erscheinung ist nur der inhaltslose komische Reflex nur die Form des Bösen, nicht das Böse selbst.

Hingegen macht das Böse in seinen niedrigen Phasen der Ausdruck grosser Kraft widerwärtig. Je colossaler die Gestalt

des Bösen, desto hässlicher ist der Ausdruck des Gemeinen in seinem Gesichte. Der sich vordrängende grelle Contrast zwischen seinen athletischen Formen und den Zügen feiger Heuchelei in seinem Gesichte macht seine Hässlichkeit zum Widerwärtigen. Ein Böser, der ungeachtet seiner Stärke es doch nicht verschmäht sich hinterlistiger Schliche zu bedienen und nicht den Muth hat mit offener Gewalt hervorzutreten, ist mehr als hässlich, er ist verächtlich. Die ungerechtfertigte, zu ängstliche Rücksicht auf seine individuelle Existenz in ihrer zufälligen Totalität, hebt seine Unfreiheit noch mehr hervor und macht ihn zu seiner eigenen Fratze.

Die Fratze.

Ebenso wie die absolute Gestalt werden auch alle andern Phasen des Hässlichen durch die Fratze auf eine niederere Stufe zurückgedrängt. Die Fratze ist die Zerstörung des Hässlichen durch das Hässliche, die höheren Phasen des Hässlichen werden in ihr durch die Carikirung der niederen oder durch das Hinzukommen neuer, einer tiefern Stufe des Hässlichen angehörender Formen verunreinigt und entstellt. Diese Ueberwucherung der niederen Phasen des Hässlichen, die die höheren ganz niederdrücken und sie in ihrer Reinheit nicht zur Erscheinung gelangen lassen, ist das Hauptmerkmal, welches die Fratze vom Einfachhässlichen unterscheidet. Das Böse, das Gemeine, die Disharmonie sind hässlich, das vom Gemeinen verkümmerte Böse, das von der Disharmonie verunstaltete Gemeine und die durch neue, aus dem Reiche des Todes und der Verwesung hinzugekommene Formen, wie fleischlose Knochen, blosgelegte Muskeln, entblösstes Gebiss verzerrte Disharmonie, sind fratzenhaft. Die höheren Formen des Hässlichen dürfen daher in der Fratze nur verkümmert, nicht aber ganz verdrängt werden. Wie im Hässlichen uns noch die Trümmer des zerstörten Schönen erscheinen, so müssen wir auch in der Fratze noch die Ueberbleibsel der höheren Hässlichkeitsform wahrnehmen können. Die Fratze ist die Gestalt der Hässlichkeit des Hässlichen, die ästhetische Erscheinung der in Trümmer gegangenen höheren Hässlichkeit.

Die Fratze zieht uns deswegen an indem sie uns abstösst, wir finden sie abscheulich und schön zugleich, während die bis zur Verzerrung getriebene Carikirung uns abstösst, freuen wir uns über die Zerstörung der höheren Hässlichkeitsphase. Erst dieses positive Moment macht die Fratze zum Gegenstande der Kunst, als blosse Negation ist sie für die Kunst unbrauchbar, wir müssen erst die Fratze als den negativen

Gegensatz des Hässlichen begriffen haben, bevor wir zur Darstellung derselben durch die Kunst schreiten können. Völker, die noch nicht auf dieser hohen Bildungsstufe stehen, finden die Fratze entweder nur abscheulich oder fürchten sich, gleich den Kindern, vor ihr als der ästhetischen Erscheinuug des Unnatürlichen, Ungeheuerlichen, wie es die fratzenhaften Gesichter ihrer bösen Götter bezeugen. Dagegen haben gebildete Nationen die Fratze auch ästhetisch verwendet und ihr künstlerischen Werth verliehen. Ja, selbst die Griechen, die in Folge ihrer directen Idealisirung auf die plastische Darstellung der Fratze verzichten mussten, haben sie nicht nur in der Komödie, sondern auch in der Epopöe (Thersites) dazu benutzt, die höheren Hässlichkeitsformen zu Falle zu bringen und scheuten sich nicht das Hässliche zu schaffen, welches in seinem Entstehen sich selbst vernichtet.

Die Caricatur.

Von der Fratze ist die Caricatur zu unterscheiden. Die Zerstörung des Schönen durch das Schöne ist das Hässliche, die des Hässlichen durch das Hässliche die Fratze, der Versuch des Hässlichen das Schöne ganz zu verdrängen und sich an desssen Stelle zu setzen, die Caricatur. Im Hässlichen wird eine bestimmte Stufe des Schönen durch eine andere verunstaltet, in der Fratze eine gewisse Hässlichkeitsform durch eine andere entstellt und dadurch auf eine niedere Stufe zurückgedrängt; in der Caricatur vernichtet dieselbe Hässlichkeitsphase, indem sie den Versuch macht sich gegenüber dem Schönen zu verselbstständigen, sich selbst. Die Caricatur ist die Erscheinung der absoluten Negation, die ästhetische Form des physischen und moralischen Nichts, welches sich von seiner Anlehnung an das Seiende ganz losgelöst hat und in Folge dessen in eine abstracte Leerheit verfallen ist. Das Hässliche negirt das Schöne, die Fratze eine gewisse Phase des Hässlichen, die Caricatur zerstört das Hässliche selbst.

Die Selbstvernichtung des Hässlichen ist deswegen eine Bedingung der Caricatur. In ihr muss sich das Hässliche breit machen und durch seinen Versuch sich auch von den letzten Ueberresten des Schönen zu reinigen, sich den Boden aller Realität entziehen und sich selbst vernichten. Das am unrechten Orte angebrachte Schöne, wird nie zur Caricatur. Ein mit Windmühlen kämpfender Don Quixote oder der an die wahre treue Liebe einer Pompadour glaubende Choiseul, im Narziss von Brachvogel, sind keine Caricaturen, ersterer ist blos komisch, letzterer nur lächerlich. Die äussern Umstände können keine Caricatur hervorbringen, dieselbe ist das Resultat eines innern Prozosses des Hässlichen selbst, in ihr ist die Lächerlichkeit weder zufällig noch blos accidentell,

sondern eine innere Nothwendigkeit der Form, die mit der Lächerlichkeit identisch ist.

Diese absolute Identität der Caricatur mit ihrer Lächerlichkeit verhindert indessen nicht, dass letztere manchmal von uns ganz unbeachtet bleibt, wenn unsere Aufmerksamkeit durch das unangenehme Gefühl, welches ihr unethischer Inhalt in uns hervorruft, vom Lächerlichen abgezogen wird. Nur die einfache, mit sich selbst identische Caricatur erregt unser Lachen, wo sie aber nur die Form eines unethischen Inhaltes bildet, da wenden wir uns von ihr mit Abscheu ab. Als blosse ästhetische Erscheinung kann die Caricatur uns nur dann in Heiterkeit versetzen, wenn sie die Grenzen des ästhetischen Scheines nicht überschreitet, das wirklich Unethische aber verletzt uns und benimmt uns die Lust zum Lachen. Auch die grösste Verzerrung einer unsittlichen Handlung ist nicht im Stande uns zum Lachen zu reizen. Als wirklich vollbrachte unethische That erregt sie unter allen Gestalten unsern Unwillen und wenn auch die bizarren religiösen Ceremonien mancher Völker uns heiter stimmen, so werden wir doch den bestialischen Bockcultus der Bewohner von Mendes, den grausam-wollüstigen Sivadienst und die religiösen Ausschweifungen der Neger in ihrem Yam Feste, ungeachtet dass sie nur die Caricatur eines Gottesdienstes sind, doch nicht lächerlich, sondern hässlich, abscheulich finden. Die Lächerlichkeit ist unvermögend uns das Hässliche des Inhalts übersehen zu lassen, solange sie noch selbst eine Phase der Verletzung des Sittlichen bildet, so lange sie noch selbst die Caricatur des Unsittlichen ist, nicht zu ihm in blos äusserlicher Beziehung von Ursache, Folge oder Situation steht. Denn wiewohl wir keinen Anstand nehmen werden uns über einen Ehemann lustig zu machen, der in seiner Einfalt die offenkundige Untreue seiner Frau nicht sieht und sich durch allerlei Vorspiegelungen und Ausreden von ihr betrügen lässt oder einen Verführer lächerlich zu finden, der bei einem Liebesabenteuer überrascht in alle mögliche peinliche Situationen geräth, so wird doch die Caricatur der Ehe selbst, die Polygynie oder die Poliandrie in uns eine Empfindung des Abscheus erregen, die sich in manchen Fällen bis zum Entsetzen steigert.

Dies geschieht, wenn die ethische Caricatur wider den Willen und die Absicht ihres subjectiven Trägers entsteht und gleichsam auf Anordnung einer höheren Macht ins Leben gerufen wird, um die Ohnmacht des sittlichen Menschen hervortreten zu lassen. Das Sichtbarwerden des Unvermögens des ethischen Willens seine guten Vorsätze auszuführen, seine Abhängigkeit von den Entscheidungen eines blinden Schicksals, welches aus seinen besten Absichten sein Verderben hervorgehen lässt, verwandelt die ethische Caricatur in die Ironie des sittlichen freien Willens. Die einfache Form der ethischen Caricatur können wir für eine der Würde des Menschen unangemessene, in seinem weitern Fortschreiten von ihm aufzuhebende Hässlichkeitsform ansehen und sie als einen Act des freien, wenn auch unter dem Einflusse einer irrigen Meinung stehenden Willens verabscheuen, diese aber kann, als der Ausfluss einer höheren, dem sittlichen Menschen auch in seiner höchsten Ausbildung anhaftenden Nothwendigkeit, nur das Gefühl des Entsetzens in uns hervorrufen. Wir können Oedypus wegen seiner Ehe, die er ohne sein Wissen und wider seinen Willen mit seiner Mutter eingegangen, nicht zürnen, noch seine That als eine ethisch hässliche bezeichnen. Aber wir sind nicht im Stande, nachdem das mysteriöse Dunkel, welches über dieser grausigen Ehe lag, aufgehellt ist und ihre ganze Scheusslichkeit klar vor unsern Augen blosliegt, beim Hineinsehen in diesen Abgrund von Verbrechen uud Sünde uns des Gefühles des Entsetzens zu erwehren, das uns immer beschleicht, wenn wir uns im Angesichte einer uns überlegenen ungerechten, sinnlosen, nur den Eingebungen seiner eigenen Laune folgenden Macht befinden.

Zu diesem Entsetzen kommt noch der moralische Schauder hinzu, der auch den andern Formen der sittlichen Caricatur eigen ist. Der innere Widerspruch der uns hier, wo die Negation dieselbe Positivität, die von ihr negirt wird zu sein vorgiebt, entgegen tritt, erfüllt uns mit Grauen und macht die sittliche Caricatur zu einem ethischen Gespenste.

Das Gespenstische.

Die Caricatur ist der Versuch des Hässlichen sich von den Ueberbleibseln des Schönen zu reinigen, das Gespenstische das von der Negation angenommene Wesen der von ihr negirten Positivität, die Gestalt des Widerspruches selbst. Im komischen Witz, in dem dieser Widerspruch noch blosser Dunst, nur die ästhetische Form des Unmöglichen, die gauklerische Gestalt der gespenstischen Nichtigkeit ist, erregt dieser Widerspruch unsere Heiterkeit. Wir sind von dessen Unrealität überzeugt und freuen uns über dieses von uns selbst geschaffene Nebelbild als Ausfluss unserer formalen Unendlichkeit. Hier aber nimmt der Widerspruch eine vermeintliche reale Gestalt an. Wir glauben, dass der ätherische Geist, dessen Begriff allein schon alles Stoffartige ausschliesst, zum Körper wirklich sich verdichtet hat, dass die stummen Grabbewohner sprechen und dass die erstarrten Vampyre wirklich in grausiger Nacht herumschleichen und entsetzen uns über diese von uns unabhängigen, unheimlichen Gestalten unserer eigenen Phantasie, deren scheinbare Realität die gespenstische Erscheinung des Widerspruches zum Schrecklichen macht. Wie bei jeder Offenbarung des Unendlichen, ergreift uns bei dem Anblicke der sich selbst negirenden Negation, beim Gewahrwerden des Unbegreiflichen ein banges Zagen. Dieses Unbegreifliche ist die einzige Form der Unendlichkeit der Negation. Ohne Realität, ohne Inhalt, ohne Wesenheit, kann die Negation nur die formale Unendlichkeit des Unbegriffenwerdens annehmen. Die positive Substanz ist in Folge ihrer Unendlichkeit unbegreiflich, die sich selbst negirende Negation in Folge ihrer Unbegreiflichkeit unendlich. Indem sie ihren Gegensatz negirt und sich hinwiederum als diesen Gegensatz einsetzt, während sie noch seine Negation zu sein vorgiebt, schafft sie eine allgemeine Leere, in der die absolute Negation selbst die Gegen-

sätzlichkeit auslöscht und im wüsten Strudel chaotischen Unsinns unsere feststehendsten Begriffe zum Wanken bringt.

Nur bösen Geistern kommt deswegen der Charakter des Gespenstischen zu. Auch die guten Geister lässt der Volksglaube manchmal körperliche Gestalt annehmen. Allein während bei ihnen die körperliche Gestalt blosser Schein ist, den sie nur deswegen annehmen, um sich wahrnehmbar zu machen, gehört das Körperliche in das Wesen selbst der bösen Geister mit hinein. Ihre körperliche Gestalt ist keine blos angenommene, kein blosses Mittel, um sich sichtbar zu machen, sie ist mit ihnen identisch und kann wohl von ihnen gewechselt, aber nie ganz abgelegt werden. Auch in den wüsten, unbewohnten Steppen, in dem von keinem lebenden Wesen noch betretenen, weitausgedehnten Marschlande, treiben nach der allgemeinen Volksvorstellung die bösen Geister ihren tollen Spuk, tanzen, miauen und pfeifen, ohne sich darum zu kümmern, ob sie von Jemand wahrgenommen werden. Ja, die Parsen lassen sogar ihre Dewas sich nach menschlicher Weise ernähren und fortpflanzen und auch die christliche Mystik theilt die bösen Teufel in Incuben und Succuben ein, die in ihren nächtlichen Orgien sich den niedrigsten sinnlichen Genüssen hingeben. Nicht durch den angenommenen äussern Schein, durch die vorgetäuschte Gestalt, sondern nur dadurch, dass der Widerspruch sein eigentliches Wesen bildet, wird der Teufel zum Gespenst.

Erst nach der Ausbildung des Spiritualismus nahm daher die Erscheinung der Todten den Charakter des Gespenstischen an. Für die Hellenen hatte die Erscheinung der abgeschiedenen Seelen keinen gespenstischen Charakter, ihre Wahrnehmbarkeit stand mit ihrem Wesen in keinem Widerspruche, dieselbe erstreckte sich auf das ganze Gebiet des Geistigen, auch die Schatten der Unterwelt waren bei all ihrer Körperlosiglosigkeit doch wahrnehmbar, sie brauchten nicht in die von ihnen verlassenen Leibern wieder einzugehen, um mit den Lebenden in Verkehr treten zu können, die griechischen Schatten konnten sich auch in ihrer unkörperlichen Gestalt verständlich machen. Erst als der Geist ganz verflüchtigt und von allen irdischen Schlacken gereinigt worden war, stellte sich der Widerspruch in seiner ganzen Schärfe ein. Da der Geist in seiner eigenen Gestalt sich nicht mehr den Sinnen wahr-

nehmbar machen konnte, so musste er seine frühere Hülle dazu benutzen, die Gräber mussten sich öffnen, wenn die abgeschiedenen Seelen erscheinen sollten und der unterirdische Schatten wurde zum lebendigen Todten, dessen Erscheinen selbst auch nur eine Folge dieses Widerspruches ist. Der Geist von Hamlets Vater erscheint nicht, um seinen Sohn zur Rache für den an ihm verübten Mord aufzufordern, er irrt blos ruhelos umher, weil in der Sünden Blüthe hingerafft, von den irdischen Schlacken noch ungereinigt, er weder den Lebenden noch den Todten angehört, weil der in ihm noch haftende Widerspruch, der ihn zum lebendigen Todten macht, ihn nirgends, weder im Grabe noch auf der Oberwelt Ruhe finden lässt. Daher das Spukhafte in der Erscheinung der Verstorbenen. Die Geister der Abgeschiedenen haben nicht mehr, wie bei den Griechen, die Freiheit zu jeder Stunde zu erscheinen, sie müssen erst das Dunkel der Nacht abwarten, um ihre finstere Klause verlassen zu können, wie die Gespenster schleichen sie im Finstern umher selbst ihre Lieben mit Schrecken erfüllend, die concrete Gestalt des sich immer negirenden, aber in Folge seiner Selbstnegirung sich immer erneuenden Widerspruches.

Auch beim Wahnsinn ist es der Widerspruch, der uns seinen Anblick so schrecklich macht. Der Anblick des vom Geiste völlig verlassenen Rasenden, der in thierischer Wildheit bestialisch tobt, ist traurig; der des Stumpfsinnigen mitleiderregend; der des Wahnsinnigen aber schrecklich. Die barocken Ideenverbindungen, die überraschende, unerwartete Reihenfolge der Gedanken, welche in ihrer Sinnlosigkeit einen gewissen Sinn zu haben scheinen, erfüllen uns mit Grauen. Dieser Widerspruch des Verstandes mit sich selbst, die verständige Verstandeslosigkeit, ist die objective Gestalt der komischen Form der Wesenheit des Schönen. Wenn daher der Fieberwahn eines kranken Geistes auch manchmal Lachen verursacht, so schwindet diese Heiterkeit, sobald wir uns erinnern, dass wir es hier mit einem objectiven, von uns unabhängigen Widerspruche zu thun haben, der nicht, wie unser subjectiver Witz, ein Ausfluss unserer frohen, übermüthigen Lanne ist. Wie der Zauber des Erhabenen beim Wiedererwachen des durch das Pathos uns abhandengekommenen Bewusstseins unserer eigenen Existenz,

so löst sich auch hier unsere Heiterkeit bei der Erinnerung an die objective von uns unabhängige Existenz dieses Widerspruches in Schrecken auf. Der traurige Ernst dieses scheinbar wirklichen Widerspruches, das Unbegreifliche des vernünftigen Unsinns macht den Wahnsinn zum gespenstisch Schrecklichen.

Dieses Schreckliche hommt nur im Gespenstischen dem Hässlichen zu. Auch im Erhabenen nimmt das Hässliche die Gestalt des Schrecklichen an. Allein dort ist nicht das Hässliche selbst, sondern die ihm innewohnende Macht schrecklich, das Hässliche selbst wird nur im Gespenstischen zum Schrecklichen, hier allein schreckt es uns durch seine Unbegreiflichkeit, im Erhabenen aber nur durch seine Macht. Das Schreckliche des Furchtbarerhabenen ist deswegen auch begründet, wir finden uns wirklich gegenüber einer uns überlegenen positiven Macht, während im Gespenstischen uns nur ein blosser Schein eine Unwahrheit ängstigt, dessen unrealer Widerspruch den Keim des Lächerlichen in sich trägt, in welches sich auch bei gewonnener besserer Einsicht das gespenstisch Schreckliche auflöst. Selbst die ernste Gestalt desselben, die Scheu vor dem Wahnsinn, kann dem Lächerlichen nicht entgehen. Denn wenn auch der Wahnsinn immer eine traurige Erscheinung bleibt, so ist doch die Furcht vor demselben, die nur eine Folge des in ihm enthaltenen Widerspruches von geistiger Geistlosigkeit ist, nach erlangter Einsicht von dem wahren Wesen dieser Geisteskrankheit, dem Lächerlichen verfallen, das, wie beim Gespenstischen überhaupt, denjenigen trifft, der den Widerspruch selbst für einen realen und daher für einen übernatürlichen, hält.

Nicht nur das Schreckliche auch das Lächerliche ist daher mit dem Gespenstisehen identisch. Die anderen Hässlichkeitsformen werden wohl auch durch das Lächerliche zu Falle gebracht, allein das Lächerliche ist ihnen zufällig oder accidentell, es liegt nicht in ihnen selbst, im Gespenstischen aber ist das Lächerliche mit dem Hässlichen selbst absolut eins, die nothwendige Bedingung seiner Existenz, die vom Lächerlichen gar nicht geschieden werden kann.

Dem Gespenstsichen am nächsten steht die Caricatur. Auch sie ist das Ergebniss eines unmöglichen und daher

lächerlichen Strebens der Negation, sich von jeder positiv-ästhetischen Unterlage zu befreien und in ihrer abstracten Leerheit sich zu einem Etwas zu gestalten. Aber während in der Caricatur nur das Bestreben die Unmöglichkeit zum Realen zu machen, ist im Gespenstischen das Hässliche selbst mit dem Lächerlichen identisch. Beim Gespenstischen geht nicht, wie bei der Caricatur, das Hässliche dem Lächerlichen voraus, es ist nicht nur eine Folge der Anmaassung des Hässlichen die ihm zugewiesene Grenze zu überschreiten, es entsteht gleichzeitig mit dem Hässlichen und fliesst mit ihm aus ein und derselben Quelle. Dieselbe Ursache die dem Hässlichen zu Grunde liegt, bringt auch das Lächerliche hervor, nicht die Unmöglichkeit seines Strebens, sondern der innere Widerspruch macht das Gespenstische schrecklich und lächerlich zugleich, seine Vernichtung folgt nicht seiner Geburt, mit seinem Entstehungsprozesse vollzieht sich zugleich seine Auflösung. Wie in seinem Inhalt ist das Gespenstische auch in seiner Form das ästhetische Bild des umherschleichenden lebendigen Todes.

Aehnlich dem Gespenstischen ist das Spukhafte. Diese Aehnlichkeit ist aber nur eine äusserliche. Das Spukhafte ist nicht, wie das Gespenstische, der lebendig-gewordene Widerspruch, sondern nur die Ausdehnung der Schicksalstheorie auf leblose Dinge, der Glaube, dass auch sie einem bestimmten Fatum unterliegen und dadurch in ihrer Beziehung zum Menschen demselben verderblich werden können. Dies enthält nicht, wie das Gespenstische, einen Widerspruch in sich, es ist nur eine carikirte Ausdehnung der Schicksalstheorie, die ihren Rechtsanspruch von denselben Principen herleitet, wie der Glaube an das Glück oder Unglück eines Menschen, welches nicht in seinen eigenen Handlungen, sondern nur in einer blinden Schicksalslaune seinen letzten Grund hat. Wie die Schicksalslehre überhaupt, ist auch das Spuckhafte eine Folge des Bestrebens des menschlichen Geistes, den öftern Wiederholungen von günstigen oder ungünstigen Ereignissen bei demselben Subjecte eine gemeinsame Grundlage zu geben, es ist der νοῦς der Quantität, der den verschiedenen, zufällig aufeinanderfolgenden Begebenheiten eine gewisse Einheit verleiht, der aber ebenso vernunftlos, wie die unorganische abstracte

Quantität selbst, jede freie Regung tödtet und die Selbstbestimmung des Menschen aufhebt.

In dieser Unterdrückung des freien Willens liegt das Hässliche des Spukhaften. Das Gefühl der Abhängigkeit, das Bewusstsein der Fruchtlosigkeit des eigenen Strebens erlahmt jede freie Selbstthätigkeit und macht den Menchen zum willenlosen Sklaven einer blinden, vernunftlosen Nothwendigkeit, die nur ihre eigene Willkür zur Richtschnur ihrer Verfügungen hat. Deswegen wird auch das Spukhafte dem Bösen zugeschrieben, von dem auch das unverdiente Glück, als der Ausfluss einer launenhaften, eigensinnigen Willkür, von Rechtswegen abzuleiten wäre, wenn es sich mit dem Begriffe des Bösen vereinen liesse, einem Menschen, ohne böse Absicht, aus blosser Laune Gutes zuzufügen.

Dieses Moment der Willkürlichkeit kommt im Spukhaften besonders zum Vorschein. Die Bestimmung, die sich auf leblose Dings ohne Rücksicht auf die durch sie betroffenen Wesen erstreckt, lässt die vernunftlose Willkür umsomehr hervortreten, als es hier unmöglich ist sie durch Gründe zu motiviren. Im Bösen verhüllt die Absicht zu schaden die absolute Willkür des Teufels, im Spukhaften aber tritt dieser titanische Trotz ganz unverholen hervor. Der unbegründete Eigensinn, mit dem das Spukhafte das vom Uebel unerreichbare, unempfindliche Todte mit in seinen unheimlichen Kreis hineinzieht, zeigt die frevelhafte Willkür in ihrer ganzen Nacktheit.

Mehr noch als im Bösen ist daher die Macht eine nothwendige Bedingung des Spukhaften. Das Böse bleibt böse, wenn ihm auch keine genügende Macht zu Gebote steht, das Spukhafte aber schwindet, wenn ihm die Macht fehlt. Als verstand- und charakterloses Resultat einer blos empirischen Beobachtung ist es nur das leere, inhaltslose Phantom des Bösen, welches seine Entstehung nur der scheinbaren Aeusserung seiner Macht verdankt. Im Bösen ist die Macht im Dienste der Willkür, im Spukhaften die Willkür eine Folgerung der Macht, in jenem sehen wir in den harten, eckigen, scharfgekniffenen Zügen des Teufels den bösen Willen noch vor seiner Aeusserung, in diesem schliessen wir blos von der Aeusserung auf den bösen Willen. Während im Bösen der Mangel der Macht die Willkür nur lächerlich macht, wird das Spuk-

hafte mit seiner erwiesenen Machtlosigkeit selbst vernichtet, die Entziehung seiner Grundlage entzieht ihm auch seine Lebensbedingung. Ein ästhetischer Vampyr, muss das Spukhafte am Lebendigen zehren, nur mit der wirklichen Vernichtung des Realen kann es seine Existenz fristen, mit seiner Unschädlichkeit büsst es sein Dasein ein und giebt, wie das Gespenstische, den Einfältigglaubenden dem Lächerlichen Preis.

Denn ebenso wie die Furchtbarkeit ist dem Spukhaften das Lächerlichwerden nur zufällig, nur eine Folge des Ausbleibens jener ungünstigen Ereignisse; deren ungefähre Aufeinanderfolge seine Furchtbarkeit hervorbrachte. Ungeachtet dass es mit dem Lächerlichwerden selbst zu sein aufhört, ist doch das Lächerliche im Spukhaften nur durch äussere Umstände nicht durch seinen eigenen innern Widerspruch herbeigeführt. Weit entfernt mit den Denkgesetzen des menschlichen Geistes in Widerspruch zu stehen, ist das Spukhafte, ebenso wie die Schicksalslehre, ein Versuch desselben den äussern Erscheinungen seine eigene noch abstracte Einheit zu unterlegen, die auch, nachdem der Geist sich in seiner concreten Gestalt erkannt hatte, im Zweckbegriff bestimmte Form angenommen hat. Wiewohl unwahr, ist das Spukafte doch nicht absurd, es kann wohl durch eine höhere Erkenntniss verdrängt, durch die Ereignisse Lügen gestraft und durch seine Machtlosigkeit lächerlich gemacht, aber nicht durch die Analysis seines Wesens vernichtet werden.

Diese Vernichtung durch die blosse Analysis findet im Gespenstischen statt, das in dieser absoluten Negativität auch nie für sich ein Gegenstand der Kunst werden kann, für welche es nur dann brauchbar ist, wenn die ernsten Folgen dieser Vision den in ihm vorhandenen Widerspruch unserer Aufmerksamkeit entziehen. Wie das Gemeine, kann auch das Gespenstische nnr durch seinen mächtigen Einfluss, den es auf die Entwicklung wichtiger Ereignisse ausübt, künstlerisch verwerthet werden, das Gespenstische muss sich hinter seine Wirkungen verbergen, alleinstehend kann es von der Kunst nicht einmal lächerlich gemacht werden. Diese grosse Bedeutung der Nebenumstände für die künstlerische Verwerthung des Gespenstischen hat auch Lessing eingesehen (Dramaturgie XI). Er verlangt daher für die Erscheinung desselben die Einsam-

keit, das Dunkel der Nacht und das Grauen der Gespensterstunde. Dieses allein genügt aber nicht, das blosse Schauerliche der Situation kann das Gespenstische nicht kunstfähig machen, ungeachtet „dass in uns allein der Glaube an das Gespenstische liegt", und wir im ersten Augenblicke, indem wir seine Erscheinung gewahr werden, „uns keine Rechenschaft von all den Argumenten geben können, die dagegen sprechen", so werden wir doch ein Gespenst, welches nur durch den Schauer der düstern Umgebung seiner Existenz den Schein der Wirklichkeit zu geben im Stande ist, für ein eitles Blendwerk halten, welches wohl gut genug ist Kinder zu schrecken oder zu belustigen, aber nicht um verständige Zuschauer in eine heitere, geschweige denn in eine ernste Stimmung zu versetzen.

Wie wenig Shakespeare das Vertrauen Lessings zur Macht des Dichters, über den Gespensterglauben seiner Zuschauer nach Belieben zu verfügen, theilte, zeigt der bescheidene Gebrauch, den er von Gespenstererscheinungen machte. Selbst die furchtbarsten Schicksalsperipetien, die in Folge gespenstischer Visionen herbeigeführt wurden, boten ihm keine Sicherheit gegen das Wiedererwachen unseres Nachdenkens, gegen das Bewusstwerden des in ihnen enthaltenen Widerspruches, der durch die Furchtbarkeit der Ereignisse nur verdeckt, nicht aber aufgehoben wird und dessen Wiederschein ihn noch immer, wie ein hinter der gespenstischen Vision lauerndes Gespenst, geängstigt zu haben scheint. Seine gespenstischen Erscheinungen sind deswegen nur dann auch Andern sichtbar, wenn sie etwas mitzutheilen haben, was weder von selbst gewusst noch errathen werden kann, sonst aber werden sie nur von dem Betreffenden, dem die gespenstische Erscheinung gilt, wahrgenommen. Das Gespenst ist dann kein eigentliches Gespenst mehr, es ist eine blosse innere Vision. Gleich nach der Erzählung des an ihm begangenen Verbrechens, verliert der Geist von Hamlets Vater seine allgemeine Wahrnehmbarkeit, er erscheint zwar nochmals, aber dann wird er nur von Hamlet allein gesehen. Auch der Geist Banquos wird ungeachtet der glänzenden Beleuchtung und der zahlreichen Gesellschaft, nur von Macbeth allein wahrgenommen. Man sieht es dem Dichter an, dass er den Zuschauern nicht traut, dass er ihre

fromme Gläubigkeit auf keine zu harte Probe stellen möchte und dass er nur deshalb, sobald keine zwingende Nothwendigkeit vorhanden ist, das Gespenst in eine innere Vision umwandelt, um das Bewusstwerden des in ihm vorhandenen Widerspruches möglichst fern zu halten.

Aus dieser ängstlichen Furcht des grossen Britten bei dem Gebrauche des Gespenstischen ist zu ersehen, welch kleiner Kreis demselben in der Kunst angewiesen ist. Das Gespenstische muss nicht nur im Gefolge grosser Ereignisse auftreten, es muss auch in dieselben eingreifen, nicht ihnen nachhinken und selbst dann ist es in der Kunst nur zulässig, wenn die Erscheinuug desselben nicht umgangen werden kann, wenn es sich als nothwendig zum Herbeiführen der folgenden Ereignisse erweist. Eine unmotivirte Erscheinung des Gespenstes aber ist eine ungerechtfertigte Zumuthung des Dichters an die Gedankenlosigkeit der Zuschauer, die sehr leicht zu seinem Nachtheile ausschlagen kann.

Aus dieser zu beobachtenden Zurückhaltnng beim Gebrauche des Gespenstischen ist es indessen erlaubt herauszugehen, wenn das Gespenstische zur Ethisirung des Spukhaften verwendet wird. Wiewohl die Ahnfrau in Grillparzers gleichnamigem Trauerspiel die im Drama sich abspielenden traurigen Ereignisse nicht selbst herbeigeführt hat, so können wir doch ihrer Erscheinung die Berechtigung nicht absprechen, da erst durch sie das Spukhafte in ein Werk ewiger Gerechtigkeit umgewandelt wird, in Folge dessen die unerhörten Schicksalsschläge, die aufeinanderfolgenden Unglückfälle, welche eine ganze Familie bis auf ihren letzten Sprössling vernichteten, einen ethischen Charakter gewinnen, der uns mit ihrer Furchtbarkeit aussöhnt und die Handlung zu einem harmonischen Ganzen abschliesst. In dieser harmonischen Gestaltgebung liegt hier die Nothwendigkeit der gespenstischen Erscheinung. Die Erscheinung dieser ruhelos umherirrenden Sünderin, deren verbrecherische Liebe die einzige Ursache des Unterganges des von ihr erzeugten Geschlechtes ist, versöhnt uns mit dem Schicksale und beruhigt unser moralisches Gewissen. Wir empfinden zwar Mitleid mit den schuldlosen Opfern dieses Frevels, allein wir begreifen, dass das Unglück, welches das so schwergeprüfte Haus der Boristhenen heimgesucht, weder

das Werk einer muthwilligen Schicksalslaune, noch eine unverdient verhängte Strafe ist, sondern dass sich hier ein ethischer Reinigungsprozess vollzieht, dessen Nothwendigkeit im Wesen der ethischen Idee selbst liegt, die, ebenso wie die physische organische Natur, in ihrer lebendigen Thätigkeit alles Unassimilirbare abstösst und entfernt [1]).

Auch dem heitern Genre der Kunst ist es erlaubt einen freien Gebrauch vom Gespenstischen zu machen. Dasselbe kann damit spielen, da es ihm mit dem Gespenstischen nicht Ernst ist, es braucht sich vor dem Gewahrwerden des Widerspruches nicht zu fürchten, weil der Widerspruch nicht auf ein wirkliches Dasein Anspruch macht, sondern nur die Maske der Wirklichkeit annimmt, um durch die sich dann ergebenden komischen Situationen und abenteuerlichen Verwicklungen den Gespensterglauben lächerlich zu machen. Ja, oft gebraucht die Satire sogar den offenen Widerspruch, um das Ungereimte der Gespenstermärchen noch mehr hervortreten zu lassen. So lässt Heine in seinem Romanzero die tanzenden guillotinirten Todten sich gegenseitig wie im Leben begrüssen indem sie in Ermanglung eines Kopfes mit dem Steisse nicken. Hier löst sich das Gespenstische nicht, wie im Komischen in eine handgreifliche Wirklichkeit auf, das Lächerliche liegt im Widerspruche selbst, der schon allein genügt, um die Unrealität des Gespenstischen anschaulich zu machen und es dem Spotte preiszugeben.

---

[1]) Dieselbe Idee liegt auch der Sage vom Untergange des von Oedypus erzeugten Geschlechtes zu Grunde.

Das Lächerliche.

Die Erscheinung der Unrealität ist das Wesen des Lächerlichen. Im Komischen wird das Unreale als Ausfluss der Willensfreiheit, im Lächerlichen in seiner Nullität zur Schönheitsform. Das Lächerliche ist die Wahrheit des Unrealen, seine Nullität ist die Erscheinung der Idee der Unrealität selbst, die in ihrer Hohlheit nur ihre Nichtigkeit zu ihrem Inhalte hat, es ist die innere Nothwendigkeit der Unrealität. Das Lächerliche umfasst daher nicht nur das Hässliche, jeder eitle Wahn, selbst wenn er auch nicht das Hässliche zu seinem Inhalte hat, wie der Eigendünkel, die Selbstüberhebung, der Grössenwahnsinn, ist ihm verfallen; der Unrealität als Wahrheit, die als Schönheit im Lächerlichen erscheint, ist jeder Inhalt gleich, sie genügt nicht nur sich selbst, ihre vollständige Gleichgiltigkeit gegen jeden Inhalt ist die Bedingung ihrer Erscheinung als besondere Schönheitsform.

Dieses interesselose Wohlgefallen an der Nullität als Wahrheit ist das Hauptmerkmal des Lächerlichen. Weder sein positiver noch sein negativer Inhalt darf uns in unserm Urtheile beeinflussen, das Lächerliche muss uns als Wahrheit überhaupt, nicht als diese oder jene Wahrheit gefallen. Das Wohlgefallen an der Wahrheit, weil sie die Unrealität einer positiven Eigenschaft zu ihrem Inhalte hat, ist blosse Missgunst kein ruhiges Geschmacksurtheil, welches seine Zufriedenheit mit dem Bestehenden ausdrückt, sondern das Vergnügen an der Nichtigkeit des Realen, die Freude am Verderben, der Wunsch andere zu Falle zu bringen, eine ethische Hässlichheit. Anstatt der Wahrheit der Nullität erregt hier die Nullität selbst unsere Heiterkeit, die Wahrheit erfreut uns, weil sie die Nullität, nicht die Nullität weil sie die Wahrheit ist[1]).

---

[1]) Durch diese Freude an der Zerstörung selbst unterscheidet sich

Die Nullität ist daher nur solange lächerlich, als sie in ihrer Wahrheit bei sich selbst bleibt, sobald aber ihre Qualität als Nichtigkeit unser Interesse in Anspruch nimmt, verschwindet das Lächerliche nnd wird zur Schadenfreude oder verwandelt sich in Mitleid, in welchem die Parteinahme für das von der Vernichtung bedrohte Wirkliche unser Interesse für die Wirklichkeit des Nichtigen verdrängt. Wir lachen über einen, der einen hohen Berg erstiegen und kaum auf dessen Gipfel angelangt vor der schwindelnden Höhe erschrickt oder einen Löwen zu jagen sich vornimmt und beim Vernehmen seines Gebrülls von bangem Zagen ergriffen wird, aber wir bedauern ihn, wenn er wirklich herunterstürzt oder unter die mörderischen Klauen des Löwen geräth. Die wirkliche Zerstörung verstimmt uns, ihre Realität trübt die ästhetische Gerechtigkeit, die nur die Vernichtung der Lüge nicht die des Lügners fordert.

Weder das Realschöne noch das Realhässliche kann daher dem Lächerlichen verfallen. Der Untergang des Schönen betrübt, der des Hässlichen erfreut uns. Solange sie ihre Realität bewahren sind sie nie lächerlich, die Möglichkeit ihres Lächerlichwerdens beginnt erst, wenn sie aus derselben herausgehen, wenn das Schöne seine Unmittelbarkeit einbüsst und in seiner Eitelkeit sein eigenes Bild in sich selbst reflectirt

die Missgunst vom Neide. Beim Neide hat die Freude am Verderben Anderer eine Beziehung zum neidischen Subjecte. Der Neidische glaubt sich durch das Glück Anderer verdunkelt, er empfindet nur das bittere Gefühl seiner eigenen Endlichkeit und wünscht diese Schranke loszuwerden, dem Missgünstigen aber erfreut die Zerstörung, weil er am Anblicke des Hässlichen selbst Vergnügen findet. Das Gefühl des Neides ist daher selbst den Göttern fortgeschrittener Religionen eigen. Der Anblick eines das ihrige überragenden Glückes ist ihnen unerträglich, es mahnt sie an ihre Endlichkeit und ist mit ihrem göttlichen Wesen unvereinbar, die Missgunst aber ist ein Erbtheil des Teufels, der als absoluter Gegensatz des Guten nicht nur das Uebel will, sondern auch am Anblicke des Hässlichen als des Formalbösen sich erfreut. Die Götter Griechenlands liebten bei all ihrem neidischen Wesen das Schöne, ihre von Glanz und Pracht strahlenden Wohnungen sind ihnen von der Hand des kunstsinngen Hephästos erbaut worden, der Aufenthalt des Teufels aber ist grausige Zerstörung und dunkle Nacht, wo ihn das Hässliche in seiner scheusslichsten Gestalt umgiebt.

oder das Hässliche den realen Boden verlässt und zum nichtigen Schattenbilde wird, was auf zweierlei Weise geschehen kann. Entweder wird das Hässliche selbst unreal oder es nimmt blos ein unreales Moment in sich auf. Im ersten Falle ist das Lächerliche eine nothwendige Folge des Hässlichen selbst, im zweiten ist es nur zufällig.

Als nothwendige Folge des Hässlichen selbst ist das Lächerliche in der Caricatur und im Gespenstischen, im ersten entsteht das Lächerliche aus und durch das Hässliche, welches an der Geburt dieses muttermörderischen Kindes zu Grunde geht, im zweiten ist das Hässliche blos das vermummte Lächerliche, in jenem tritt das Lächerliche die Erbschaft des Hässlichen an, in diesem verdrängt es dasselbe aus seinem unrechtmässigen Besitze, beide bilden sich aus dem Hässlichen selbst heraus, ihre Nothwendigkeit ist eine innerliche, die aus der substantiellen Beschaffenheit der Hässlichkeitsformen selbst hervorgegangen ist.

Hingegen ist das Lächerliche nur zufällig, wenn es durch ein äusseres, mit dem Hässlichen in keiner innern Beziehung stehendes Moment herbeigeführt wird. Die Lächerlichkeit der Streitsucht als Hahnenkampf ist keine Folge der innern Beschaffenheit des Hässlichen selbst, sondern nur seiner zufälligen Erscheinungsform, die eine bestimmte Minimalgrösse nicht übeschreiten darf, ohne zum inhaltslosen Bilde desselben, zum blossen Widerschein des Hässlichen zu werden. Hier ist das nothwendige Eintreten des Lächerlichen nicht wie in der Caricatur und im Gespenstischen eine Folge der Hässlichkeitsform selbst, es ist nur durch äussere Umstände herbeigeführt, nur das tragische Schicksal des Hässlichen, welches ebenso wie das Schöne in seiner concreten Erscheinung dem Zufalle preisgegeben ist.

Ebenso ist die Lächerlichkeit, die durch den Contrast des Könnens zum Wollen, der dünkelhaften Siegesgewissheit zum wirklichen Erfolge, der höhern geistigen Entwicklung zur Nichtigkeit des angestrebten Zieles und der sich auferlegten Entbehrungen zu dem dadurch zu erreichenden Vortheile entsteht, nur zufällig. Auch sie haftet nur an dem empirischen Individuum und steigert sich mit der Zunahme des Contrastes seiner individuellen Beschaffenheit zu den von ihm angestreb-

ten Zwecken Der plumpe Elephant, der sich vergeblich abmüht eine steile Felswand zu ersteigen, ist lächerlicher als die flinke Gemse die beim Erklimmen eines jähen Berges ausgleitet; das Unterliegen des dünkelhaften, seinen Triumph im voraus verkündenden Prahlers lächerlicher als das des bescheidenen Kämpfers; der gebildete Mensch, der auf einen unbedeutenden Gegenstand viele Mühe verwendet, lächerlicher als der Ungebildete und der filzige Greis, dem nur eine kurze Spanne Zeit zum Genusse des zu ersparenden Geldes übrig bleibt, lächerlicher, als der geizige Jüngling.

In Folge dieser Abhängigkeit vom empirischen Individuum kann diese Lächerlichkeitsform zugleich mit dem Erhabenen und Hässlichen in ein und demselben Subjecte gleichzeitig vorhanden sein. Die zum Bau der ägyptischen Pyramiden verwendete colossale Kraft ist erhaben durch ihre Grösse, lächerlich durch den Contrast zu dem durch sie erreichten Zweck und hässlich als Zeugniss der sclavischen Gesinnung eines Volkes, welches von der Laune ihrer lieblosen Herrscher sich die härtesten Arbeiten auferlegen liess und es hängt nur von uns ab, von welchem Gesichtspunkte aus wir sie betrachten. Das Erhabene, das Komische und das Hässliche sind hier nicht miteinander vereint, sie befinden sich nur nebeneinander in demselben Individuum, sie erscheinen nur als seine zufälligen Eigenschaften, nicht als nothwendige Folgen seiner substantiellen Beschaffenheit.

Aus demselben Grunde bleibt auch unser ethisches Gefühl, welches durch das Lächerlichmachen des Guten selbst sich verletzt fühlen würde, beim Lächerlichmachen der wohlmeinenden irrigen Ansichten des Guten unberührt. Bei all unserer Bewunderung für die uneigennützige Opferfähigkeit erregen doch die utopischen Bestrebungen, die einer guten Sache gelten, ebenso unsere Heiterkeit, wie die zwecklosen Anstrengungen, die zur Realisirung eines uns gleichgiltigen Zweckes gemacht werden. Wir lachen ebenso über die Danaidenmühe unerfahrner Träumer, denen es um die Verwirklichuug ihrer menschenbeglückenden, unausführbaren Pläne Ernst ist, wie über die zur Abwendung vermeintlicher Gefahren oder eingebildeten Vortheils wegen umsonst verwendete Kraft. Der substantielle Inhalt als unberührt von der Lächerlichkeit kann

hier seine concrete Form nicht vor dem Lächerlichen bewahren, welches nur der Unrealität seiner Erscheinung gilt, die allein unsere Heiterkeit erregt.

Ebenso verhält es sich mit dem durch das Lächerliche zu Falle gebrachten Erhabenen. Auch hier trifft das Lächerliche nur die Erscheinungsform des Erhabenen, nicht das Erhabene selbst. Das Lachen ist hier bloss das Pathos, mit dem wir die Erscheinung der Wahrheit begrüssen, wenn sie uns auch nicht mehr als sich selbst bietet.

Nur so kann das Erhabene lächerlich gemacht werden. Eine Folge des Mangels an positivem Inhalte gilt das Lächerliche nicht dem Erhabenen selbst, sondern nur seiner falschen individuellen Form und steht mit seinem Wesen in keiner Beziehung. Der Mangel der Unendlichkeit kommt im Erhabenen entweder nur dem concreten Dinge als individueller Existenz zu oder wird nur durch äussere Umstände, nicht durch das Wesen des Erhabenen selbst herbeigeführt, dessen positiver Inhalt seine Negation nicht voraussetzt und daher die Möglichkeit der Unendlichkeit nicht ausschliesst.

Hingegen fehlt dem Hässlichen selbst als Negativität des Positiven die Möglichkeit der Unendlichkeit. Nicht nur äussere Umstände, sein eigenes Wesen macht seine Begrenzung zur nothwendigen Bedingung seiner Existenz, die sich von der Anlehnung an das Seiende nicht frei machen kann. Sobald seine Zerstörung bis zur Vernichtung aller Positivität fortgeschritten ist, negirt es sich selbst und wird in der Caricatur zum Lächerlichen.

Das Lächerlichwerden des Hässlichen ist daher eine Folge des innern Wesens des Hässlichen selbst, das Ergebniss des Ueberschreitens der ihm von seiner eigenen Natur angewiesenen Grenzen, des Dranges der Negation zu sich selbst zu kommen, was bei ihrer Unselbstständigkeit in ihre eigene Vernichtung umschlägt.

Wenn daher auch das Erhabene manchmal dem Lächerlichen verfällt, so ist das Lächerliche ihm doch nur zufällig. Das Hässliche aber ist dem Lächerlichen verfallen. Sowohl sein Streben die ihm von seiner eigenen Natur angewiesene Grenze zu überschreiten, wie auch das wirkliche Durchbrechen derselben giebt es der Vernichtung Preis. Mit dem Sprengen

seiner Fesseln zerstört es seine eigene Existenz, nur das Schöne allein ist unendlich, das Hässliche aber muss seine Unendlichkeit mit seiner Vernichtung büssen.

Aus dieser Vernichtung ersteht das Hässliche in verklärter Gestalt im Lächerlichen. Solange das Hässliche wirklich vorhanden ist, solange noch an ihm die Trümmer des zerstörten Schönen sichtbar sind, missfällt es uns. Um uns zu gefallen, muss es selbst zum Hades hinuntersteigen und als sein eigner Schatten wieder erscheinen. Nur seine Selbstvernichtung söhnt uns wieder mit dem Hässlichen aus, nur durch seine eigene Negation geht es wieder in das Schöne ein. Das Lächerlichwerden des Hässlichen ist die verklärte Erscheinung desselben in seiner Selbstüberwindung.

Druckfehler.

Seite 32 Z. 4 v. u. st. markige l. markigen.
" 34 " 2 " u. nach Ja l. in.
" 37 " 20 " u. st. nachgerufenen l. wachgerufenen.
" 55 " 4 " o. st. hein l. sein.
" 59 " 12 " o. nach Farben l. oder Töne.
" 62 " 5 " u. nach „nach" l. der.
" 66 " 9 " o. in nach ihnen del.
" 96 " 3 " u. st. Selenleben l. Seelenleben.
" 101 " 18 " u. st. Formen l. Form.
" " " 22 " u. st. äthetischer l. ästhetischer.
" 106 " 8 " u. st. die l. der.
" 118 " 3 " u. st. der l. die.
" " " 2 " u. st. der l. die.
" 133 " 15 " u. Komma nach Selbstlosigkeit del.
" 142 letzte Zeile st. welcher l. welchem.
" 237 " " st. 2 l. 1.
" 256 Z. 10 v. o. st. den l. dem.

Leipzig. Druck von C. W. Vollrath.



